Digitized by the Internet Archive
in 2018 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/diebaukunstderre00durm

Geſamtanordnung und Gliederung des „Handbuches der Architektur“ (zugleich Verzeichnis der bereits erſchienenen Bände, bezw. Hefte) ſind am Schluſſe des vorliegenden Bandes zu finden.

Jeder Band, bezw. Halbband und jedes Heft des „Handbuches der Architektur“ bildet ein Ganzes für ſich und iſt einzeln käuflich.

HANDBUCH

DER

ARCHITEKTUR.

Begründet von † Dr. phil. u. Dr.-Ing. EDUARD SCHMITT in Darmstadt.

Zweiter Teil:

DIE BAUSTILE.

HISTORISCHE UND TECHNISCHE ENTWICKELUNG.

5. Band:

Die Baukunst der Renaissance in Italien.

ZWEITE AUFLAGE.

J. M. GEBHARDT'S VERLAG IN LEIPZIG.

1914.

DIE BAUSTILE.

HISTORISCHE UND TECHNISCHE ENTWICKELUNG.

DES

HANDBUCHES DER ARCHITEKTUR

ZWEITER TEIL.

---

5. Band:

Die Baukunſt der Renaiſſance in Italien.

Von

Dr. phil. h. c. u. Dr.-Ing. h. c. **Joſef Durm,**

Geheimerat u. Profeſſor an der Techniſchen Hochſchule in Karlsruhe.

ZWEITE AUFLAGE.

Mit 963 in den Text eingedruckten Abbildungen, ſowie 8 in den Text eingehefteten farbigen Tafeln.

LEIPZIG

J. M. GEBHARDT'S VERLAG.

1914.

Spezieller Teil.

Seite

A. Profanbauten 269
XII. Abſchnitt. Einleitung. *Alberti*'s und *Filarete*'s Anſichten über die Stellung des Architekten 269
XIII. Abſchnitt. Der Palaſtbau 275
XIV. Abſchnitt. Die Villen 369
XV. Abſchnitt. Die Wohnhäuſer 470
XVI. Abſchnitt. Einzelheiten und innerer Ausbau (Sockel, Geſimſe aus Holz und Stein; Vorkragen der Stockwerke; Fenſter, Eingangstore, Niſchen, Balkone, Erker, Loggien, Baluſtraden und Attiken; Giebel und Belvedere; Schornſteine; Dachgaupen und Dachdeckungen; Wappenſchmuck und Metalldekorationen) 486
XVII. Abſchnitt. Hofanlagen im Wohnhaus und Palaſtbau. Galerien und Terraſſen 529
XVIII. Abſchnitt. Innerer Ausbau (Türen, Wandflächen, Decken, Fußböden, Kamine, Aborte, Hausbäder) 549
XIX. Abſchnitt. Ausſtattung der Prunk- und Wohnräume mit Gebilden der Kleinkunſt (Mobiliar, Prachtgefäße, Statuetten, Schauſtücke, Spiegel, Kunſtgläſer, Tafelbilder, Teppiche, Handarbeiten uſw.) 571
B. Öffentliche Bauten 588
XX. Abſchnitt.
a) Schloßbauten 588
b) Theatergebäude 621
c) Univerſitäten, Muſeen und Bibliotheken 641
d) Verwaltungsgebäude, Banken, Geſchäfts- und Warenhäuſer 657
e) Rathäuſer. Glocken- und Uhrtürme 661
f) Spitäler und Armenhäuſer 676
g) Gefängniſſe 684
h) Getreideſpeicher, Börſen, Markthallen und Loggien 685
i) Staatliche Werkſtätten, Docks, Magazine, Arſenale, Gaſthöfe und Bäder 689
k) Öffentliche Brunnen 692
l) Denkmäler 703
m) Stadttore und Brücken 718
n) Friedhöfe 729
XXI. Abſchnitt. Städteanlagen und öffentliche Plätze. Anordnung der Straßenzüge 730
C. Sakralbauten 753
XXII. Abſchnitt. Allgemeines 753
XXIII. Abſchnitt. Einſchiffige und baſilikale Anlagen, Geſtaltung des Außenbaues und der Innenräume, mit Beiſpielen aus den verſchiedenen Epochen 802
XXIV. Abſchnitt. Zentralanlagen und Kuppelkirchen 871
XXV. Abſchnitt. Kirchliche Einrichtungsgegenſtände und Kirchenmobiliar 913
XXVI. Abſchnitt. Grabmäler innerhalb der Kirchen, Epitaphien und Kenotaphien 964
XXVII. Abſchnitt. Kloſter- und Bruderſchaftsgebäude 981
Verzeichnis der Tafelwerke und Bücher, auf die in dieſem Bande beſonders Bezug genommen iſt 989
Textilluſtrationen 995

Verzeichnis der in den Text eingehefteten farbigen Tafeln.

Tafel I. Orientierungskarte (Landkarte) 43
„ II. Apſide von der *Certosa* bei Pavia nach *Gruner* 134
„ III. Bogenſtellung und Geſimſe aus dem Hofe der *Certosa* bei Pavia nach *Gruner* 139
„ IV. Pendentif aus der *Marien*-Kapelle des Domes in Lugano 194
„ V. Bemalte Holzkaſſettendecke aus dem Mittelſchiff des Domes in Piſa und Faſſade des *Palazzo Pitti* in Florenz 284
„ VI. Wanddekoration in den Hallen des Erdgeſchoſſes der *Villa Lante* bei Bagnaja mit Rahmen von Groteskornamenten des *Giovanni da Udine* 402
„ VII. Gartenplan der *Villa d'Este* in Tivoli 408
„ VIII. Kaſſettendecke der Kirche von *S. Marco* in Rom 834

HANDBUCH DER ARCHITEKTUR.

II. Teil:

DIE BAUSTILE.

HISTORISCHE UND TECHNISCHE ENTWICKELUNG.

DRITTE ABTEILUNG.

DIE BAUKUNST DER RENAISSANCE.

Vorwort.

Was im nachſtehenden geſagt wird, gründet ſich auf Beobachtungen und Studien, die bis in die Zeit zurückreichen, in der ich erſtmals im Winter 1866 die Alpen, zwecks einer längeren Studienreiſe, überſchritt. Was beſchrieben iſt, habe ich auch ſelbſt geſehen, unterſucht und gezeichnet. Nur das wenigſte von dem im Laufe der Jahre geſammelten Material konnte im gegebenen Rahmen verwertet werden; bei dem Hinweis auf größere bekannte Monumente mußte ich für Geſamtanſichten, oder wo es ſich darum handelte deren gegenwärtigen Zuſtand treu wiederzugeben, wie auch bei verſchiedenen Details aus dem gleichen Grunde, photographiſche Aufnahmen zu Hilfe nehmen.

Dieſer Band bildet den naturgemäßen Abſchluß zweier früher veröffentlichten Bände dieſes „Handbuches“ (Teil II, Band 1: Die Baukunſt der Griechen — und Band 2: Die Baukunſt der Etrusker und Römer), die wohl als ein zuſammenhängendes Ganzes angeſehen werden dürfen; denn aus dem erſten Buch bauten ſich die anderen in hiſtoriſcher Reihenfolge auf.

Wenn im Vorgetragenen den konſtruktiven Vorgängen ein größerer Wert beigelegt, manches davon etwas umſtändlicher behandelt iſt, ſo wolle nicht vergeſſen werden, daß hier in erſter Linie der Architekt zum Architekten ſprechen will, der aber auch andererſeits höhere und reinere Empfindungen zu erwecken nicht verſäumen durfte, ohne welche jede Kunſt ihr Daſein verwirkt: durch entſprechendes Betonen geſchichtlicher Vorgänge und äſthetiſcher Momente.

So etwa lauteten die einführenden Worte in der erſten Auflage des folgenden Bandes im Jahre 1902.

Die Baukunſt der Griechen hat inzwiſchen drei, die der Etrusker und Römer zwei ſolcher erlebt, jeweils bei ſtark ausgeſprochener Umarbeitung des erſten Textes und bedeutender Vermehrung der Aufnahmen und Illuſtrationen.

Den gleichen Wandel zeigt die vorliegende zweite Auflage der Baukunſt der Renaiſſance in Italien.

Zehn Jahre ſind ſeitdem verfloſſen, die Wertſchätzung der alten Kunſt war in dieſer Zeit im Deutſchen Reiche den verſchiedenſten Schwankungen unterworfen. Man glaubte durch Negation und Verächtlichmachung des Glaubens an das gute Alte, Neues ſchaffen zu können. Was damals in Wort und Bild durch Berufene und Unberufene geſündigt wurde, wir wollen es mit dem Mantel der chriſtlichen Liebe zudecken. Vieles davon iſt ja ohnehin nicht mehr verſtändlich und hat ſich von ſelbſt gerichtet.

Viel reicher ſind wir durch die Bewegung im ganzen nicht geworden, wenn wir auch deren Notwendigkeit nicht beſtreiten wollen. Das Intereſſe für die mittelalterliche Kunſt war verflüchtigt, als wir uns der trockenen palladianiſchen — engliſchen Renaiſſance, dem Empire mit ſeinen Ausläufern in Deutſchland und dem Biedermeier in die Arme warfen. Dafür hat aber die antike Kunſt wieder mehr Wurzel gefaßt und gewonnen.

Nach dem unglücklichen Verſuch mit dem Jugendſtil als deutſchem Nationalſtil, ſcheint zurzeit der Zug in der Baukunſt mehr den Charakter einer gewiſſen Einheitlichkeit annehmen zu wollen, wobei die Moral *Schopenhauer*'s nicht unberückſichtigt geblieben iſt (ſiehe Vorſatz zur Einleitung dieſes Bandes).

Das Studium und die Verehrung für eine verfloſſene Kunſtrichtung ſchließt das Suchen neuer Wege nicht aus. Es iſt für die Produktion unentbehrlich. Wir müſſen das, was vor uns geleiſtet wurde, wiſſen und kennen.

„Nicht die Tadelloſigkeit eines Werkes iſt ſein Hauptreiz, ſondern die Originalität innerhalb der Grenzen der Wahrheit und Möglichkeit. — Eigenſinn iſt nicht Willenskraft, Mangel an Logik iſt nicht Originalität und Geſchicklichkeit darf nicht mit Talent verwechſelt werden."

So wolle die gebotene Arbeit aufgenommen und beurteilt werden.

Karlsruhe — Dezember 1913.

Joſef Durm.

II. Teil, 3. Abteilung:

DIE BAUKUNST DER RENAISSANCE.

I. Abſchnitt.

Die Baukunſt der Renaiſſance in Italien.

Von Dr. phil. u. Dr.-Ing. Josef Durm.

Allgemeiner Teil.

I. Abſchnitt.

Einleitung. Allgemeines und Geſchichtliches.

„. . . . Daher werden wir ſtets uns ebenſoweit vom guten Geſchmack und der Schönheit entfernt haben, als wir uns von den Griechen entfernen; zu allermeiſt in Skulptur und Baukunſt; und nie werden die Alten veralten. Sie ſind und bleiben der Polarſtern für alle unſere Beſtrebungen, ſei es in der Literatur, oder in der bildenden Kunſt, den wir nie aus den Augen verlieren dürfen. Schande wartet des Zeitalters, welches ſich vermeſſen möchte, die Alten beiſeite zu ſetzen. Wenn daher irgend eine verdorbene, erbärmliche und rein materiell geſinnte „Jetztzeit“ ihrer Schule entlaufen ſollte, um im eigenen Dünkel ſich behaglicher zu fühlen, ſo ſäet ſie Schande und Schmach.“

Schopenhauer, A. Parerga und Paralipomena. Bd. II. 4. Aufl. Leipzig 1878. S. 436.

1. Überſicht.

Kaum hatten ſich die Stürme der Völkerwanderung, welche die italieniſche Halbinſel durchtobten und die antike Kultur wegzufegen drohten, gelegt, ſo meldete ſich mit dem Aufhören der Barbarei bei dem noch halb antiken Volke die Erkenntnis ſeiner großen Vergangenheit; es feierte ſie und wünſchte an ſie wieder anzuknüpfen [1]).

Das Vorſpiel bei dieſem gewaltigen Vorgange übernahmen Gelehrte, Dichter und Gewalthaber (*Petrarca*, *Muſſato*, *Boccaccio*, *Dante*, *Cola Rienzi*); die bildenden Künſtler traten erſt nach jenen in die Schranken, dafür aber mit einem um ſo glänzenderen Erfolge, wobei Architekten und Bildhauer leichter dem Einfluſſe der Antike unterlagen, weil die Maler weniger Nutzen von ihr hatten, da beinahe alle großen Vorbilder für ſie verſchwunden waren.

Oberitalien und Toskana ſchloſſen ſich zunächſt noch bei ihren architektoniſchen Aufgaben dem mitteleuropäiſchen romaniſchen Bauſtil an, während Venedig mehr der byzantiniſchen Weiſe huldigte und mit ihm faſt ganz Unteritalien. Die früheſten Verſuche zur „Wiederbelebung“ der Bauformen des alten Rom wurden in der ewigen Stadt ſelbſt und in Toskana gemacht.

Schon bei der dreiſchiffigen Baſilika von *Maria in Trastevere* (1140—1198) mußte im Innern bei der Überſpannung der Freiſtützen der Bogen dem Architrav

[1]) Vergl.: Burckhardt, J. Cultur der Renaiſſance. 4. Aufl. Leipzig 1885. Bd. I, S. 197.

weichen; am Äußeren der Vorhalle von *San Lorenzo fuori le mura* (1216—1227) und bei *Giovanni e Paolo*, das im XII. Jahrhundert nach der Plünderung durch

Abb. 1.

Kirche *San Lorenzo fuori le mura* in Rom.

Abb. 2.

Kirche *S. S. Giovanni e Paolo* in Rom.

Robert Guiscard wiederhergeſtellt wurde, erhielt der antike Architrav wieder ſein altes gutes Recht (Abb. 1 u. 2). Die römiſchen Steinmetzen und Moſaiziſten —

die Künſtlerfamilie der *Cosmaten* — ſchaffen im XII. (*S. Lorenzo*) und im XIII. Jahrhundert die prächtigen Fußboden in *S. Maria maggiore* und *S. Maria in Trastevere*, dann die köſtlichen Kloſterhöfe in *S. Sabina*, im *Lateran* und in *S. Paolo fuori le mura*, Werke, die von antikem Geiſte durchweht ſind und an feiner Empfindung und Schönheit der Einzelformen den Schöpfungen der Alten nicht nachſtehen, wobei ihre Meiſter aber doch ihre Eigenart zu wahren wußten. Es iſt kein ſklaviſches Nachſingen alter Melodien, Note für Note. Nicht an Größe und Mächtigkeit oder an Wucht in der Ausführung reichen die Werke der *Cosmaten* an jene heran, wohl aber in den gut abgewogenen Verhältniſſen, in der geiſtvollen Zuſammenſtellung der Bauſteine mit ihrer köſtlichen farbigen Ornamentation. Kein Beſucher dieſer Höfchen (Abb. 3) wird ſich dem Zauber ihrer Wirkung entziehen können; heiterer Friede, nicht dumpfe nordiſche Kloſterluft herrſcht in dieſen Hallen! Auch die Vorhalle der Kathedrale von Civita Caſtellana, von *Laurentius*, *Jacobus* und *Cosmus Romanus* um 1210 erbaut, wäre hier noch zu nennen.

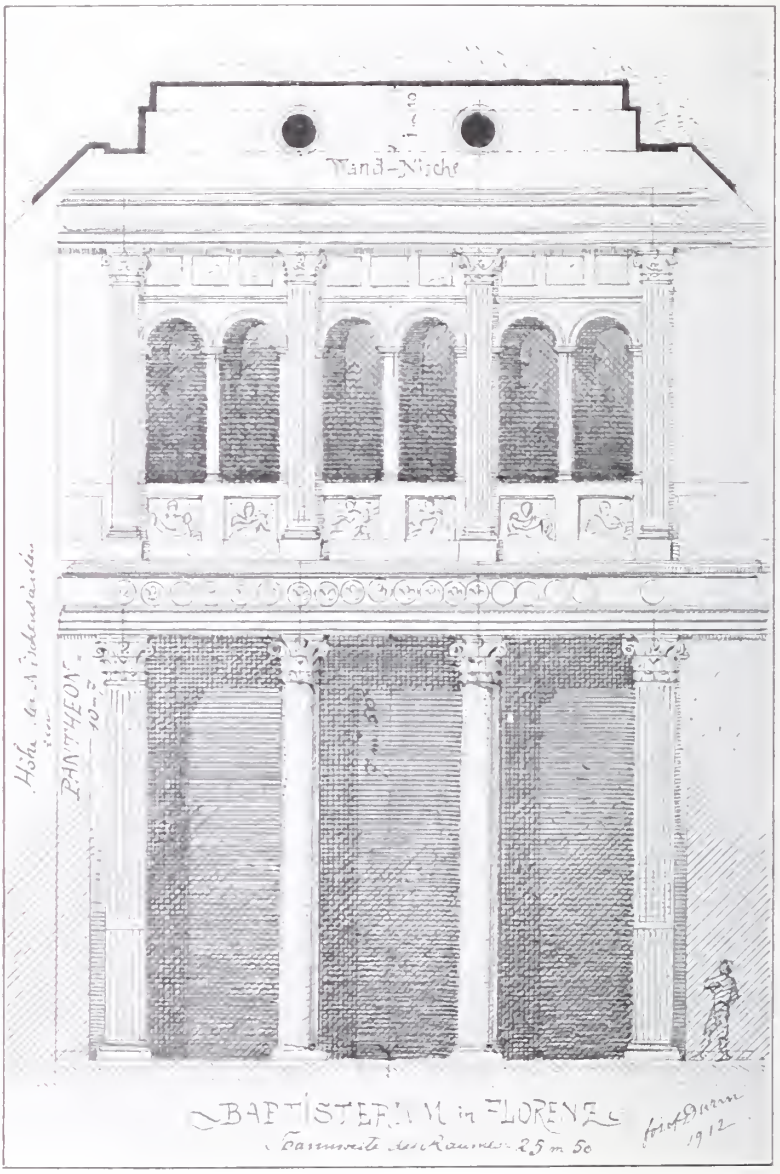
Abb. 3.

Vom Kloſterhof im *Lateran* zu Rom.

Mächtiger tritt die toskaniſche Hauptſtadt Florenz auf, die auch berufen war, beim ſpäteren Wandel der Dinge die Führerſchaft zu übernehmen. Sie bietet uns das *Battistero* in der Tiefſtadt, den ruhig und vornehm wirkenden Achteckbau (1150 n. Chr.) mit ſeinen von *Verde di Prato* umſäumten weißen Marmorfeldern, Portalſäulen, ſeinen mit Blendbogen überſpannten Polygonpfeilern

und den zierlichen korinthiſchen Wandpilaſtern. Die vollſtändig antik gedachte Wandgliederung des Innern mit Flachniſchen und Freiſäulen, ihren vergoldeten korinthiſchen Kapitellen, dem antiken Gebälke darüber (vergl. die Anordnung im Pantheon), über dieſem die Wandpilaſter mit den zwiſchengeſtellten Doppelbogen auf Säulchen, und dem die Kuppel aufnehmenden, durchlaufenden Hauptgeſimſe — ſind Leiſtungen, die wohl kein antiker Meiſter beſſer gemacht haben würde (vergl. Abb. 4).

Abb. 4.



Wandgliederung im Innern des Baptiſterium in Florenz.

Auf der Höhe jenſeits des Arno ragt der wunderbare Kirchenbau von *San Miniato* (1207) mit ſeiner originellen, dem *Battiſtero* ebenbürtigen Faſſade; wobei die Schauſeiten von *S. Andrea* zu Empoli (1093), *S. Salvatore del Veſcovo*, *la Badia Fieſolana* nicht vergeſſen werden ſollen.

2. Proto-renaiſſance und Gotik.

Aber auch die ſtreng romaniſchen Bauten Toskanas (Piſa, Lucca) zeigen oft die ſchönſten antiken oder antikiſierenden Einzelformen und die Architekturen auf den Bildern *Giotto*'s und ſeiner Schüler rein antike Bildungen. Mit ſolchen Leiſtungen begehrte die „Protorenaiſſance“ Einlaß, die ihr aber durch den neuen, im XIII. Jahrhundert in Frankreich entſtandenen „gotiſchen Stil“ noch verwehrt wurde.

Deutſche Meiſter brachten die franzöſiſche Weiſe nach Italien, und ſie ſiegte nicht durch die Vorzüge ihrer dekorativen Erſcheinung, vielmehr „als gewaltigſte Form des gewölbten Hochbaues mit möglichſt wenig Material“. (Vergl.

den Abſchnitt über Sakralbauten.) Beim Kirchenbau übertraf die Gotik Italiens in der Folge, was Raumgeſtaltung anbelangt, ihre Lehrmeiſterin; denn kein Dom diesſeits der Alpen kann ein Inneres wie *San Petronio* zu Bologna aufweiſen, trotzdem es nur halbfertig und zur Zeit ohne Farbenſchmuck daſteht[2]). Aber dem Profanbau des Stils fehlt in Italien das lieblich phantaſtiſche Formenſpiel unſerer nieder- und norddeutſchen Bauten mit ihren Dachzieraten, Erkern, Treppentürmchen uſw., das hohe, die wirkungsvolle Umrißlinie des Baues bedingende Dach, das auch der franzöſiſchen Gotik eigen iſt und welches die Renaiſſancemeiſter dieſes Landes bei ihren Schöpfungen beibehalten und dieſen ſo einen weiteren eigenartigen Reiz verleihen. Noch trotzig und burgartig im Ausſehen erweiſen ſich in den Städten Italiens die frühen Renaiſſance-Paläſte des Adels und des emporkommenden reichen Bürgerſtandes; regelmäßig und ſymmetriſch ſind ihre Faſſaden angeordnet, die Fenſter auf einer durchgehenden Gurte ruhend, in regelmäßigen Abſtänden das Mauerwerk durchbrechend, das Erdgeſchoß meiſt geſchloſſen oder mitunter durch kleine Fenſter belebt, zur Sicherheit der Bewohner und zur Verteidigung eingerichtet. Das Wohngeſchoß liegt nicht mehr, wie im antiken Hauſe, zu ebener Erde; es wird in das erſte Obergeſchoß gelegt; der „*Piano nobile*“ verändert ſeinen Platz; die Treppen und Zugänge zu ihm verlangen entſprechend bedeutendere Ausbildung. Zinnen zur Verteidigung bekrönen die Faſſadenmauern oder erheben ſich über den nur mäßig ausladenden Bogengeſimſen.

Vielfach treffen wir auch die aus dem Holzbau abgeleitete Überkragung der Stockwerke in Stein überſetzt, die Faſſadenmauern auf Steinkonſolen oder Steinbogen ruhend, um bei der durch den geſteigerten Verkehr auf den Straßen bedingten, größeren Straßenbreite die dafür abgegebene Bodenfläche in den Obergeſchoſſen wieder einzubringen.

Im XV. Jahrhundert hatte die große Kunſt des XIII. u. XIV. Jahrhunderts ihre Kraft aufgebraucht; die Gotik hörte auf; ſie hatte die Grenzen ihres Syſtems erreicht, und eine Rückkehr zu einfacheren Formen war das einzige Mittel, die Kunſt zu verjüngen. Man griff auf die antiken Ordnungen zurück.

Der Rundbogen trat wieder an Stelle des Spitzbogens, und wo jener am gotiſchen Baue vorkommt, iſt er das erſte ſichere Anzeichen des Abſterbens dieſer Stilrichtung.

3. Übergangsſtil.

Der gotiſche Stil arbeitete eine Zeitlang in gewiſſen Gegenden noch neben der Renaiſſance freiwillig weiter, aber müde und ohne die heitere dekorative Ausartung in den nordiſchen Ländern, wie in Frankreich, Deutſchland und England. Hierzu geſellte ſich oft der unfreiwillige Weiterbau im alten Stil bei unvollendeten Bauten, beſonders bei Kirchen. Noch 1514 wollte man die Faſſade von *San Petronio* in Bologna gotiſch ausbauen, und ſogar der große Renaiſſancemeiſter *Baldassare Peruzzi* lieferte hierfür zwei Entwürfe in gotiſchem Stil.

Schon *Niccolo Pisano* und *Arnolfo* arbeiteten nach Belieben im alten und neuen Stil und trugen dadurch nicht wenig zur Unſicherheit im Urteil der Bauherren und des Publikums bei[3]). Der Bologneſer Architekt *Ariguzzi* klagte in dieſem Sinne noch um 1514: „Leute jeder Art, Prieſter, Mönche, Handwerker, Bauherren, Schulmeiſter, Weibel, Geſchirrmacher, Spindelmacher, Facchine und ſelbſt Waſſerträger tun ſich als Baukünſtler auf und ſagen ihre Meinung —

[2]) Die Bemalung des Innern aus der gotiſchen Zeit wurde ſpäter gelblich-weiß übertüncht. An einem Mittelſchiffpfeiler wurde ſie in neuerer Zeit zum Teil wiederaufgedeckt und feſtgeſtellt.

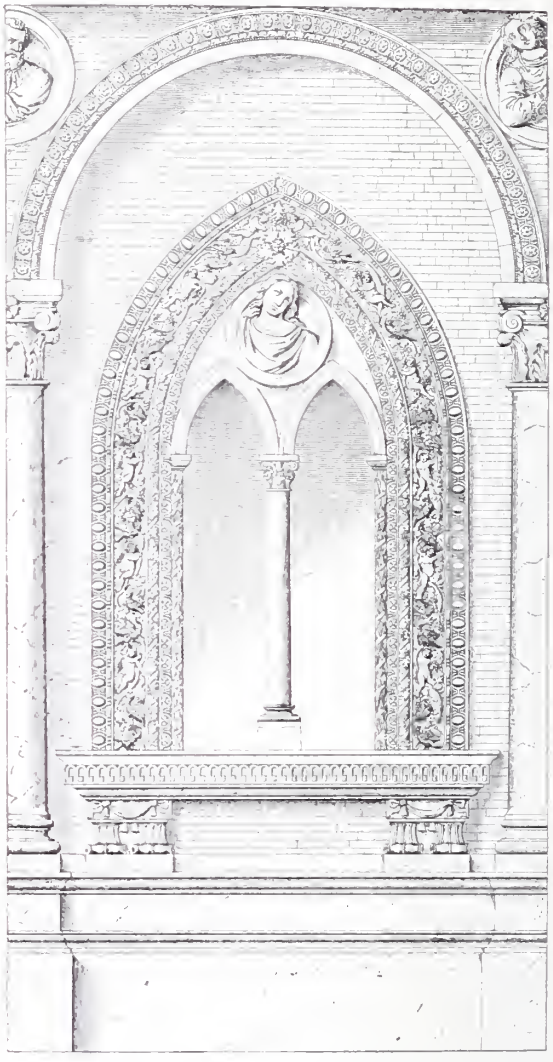
[3]) Vergl.: Burckhardt, J. Geſchichte der Renaiſſance in Italien. 2. Aufl. Stuttgart 1878. S. 24 u. 30.

aber keiner tritt mit Modellen oder Zeichnungen auf!“ Erſcheinungen, die auch in unſerer, künſtleriſch ſo unſichern Zeit ſich zeigen, nur daß die Zahl der Unberufenen um ein bedenkliches vermehrt worden iſt, die das bauende und kritiſierende Publikum noch mehr irreführen. (Man vergleiche die sog. Kunſtfeuilletons in den meiſten politiſchen Journalen und Handelsblättern, in denen Damen und Herren aller Berufsklaſſen und Glaubensbekenntniſſe ihren Gefühlen Ausdruck verleihen.)

Die frühe Renaiſſance iſt meiſt duldſamer als der entwickelte Stil; ſie achtet noch die Leiſtungen ihrer Vorgänger; ſie beſeitigt nichts, und ſo entſtehen eine Anzahl von Bauten, bei denen der maleriſche Reiz und die Naivität in der Miſchung und im friedlichen Beiſammenwohnen von Altem und Neuem miteinander wetteifern und noch herzerfreuende Blüten treiben. Der Malerei und der Plaſtik wird ſchon bei dieſen eine freiere und größere Mitwirkung — die höchſte in der Blütezeit des Stils — zugeſtanden bei bedeutenderer Raumentfaltung nach dem Satze, daß man gewölbte Gelaſſe nicht hoch und geräumig genug machen könne; „denn eines der herrlichſten Dinge im Bauweſen iſt die Höhe der Stockwerke“.

Und wenn *Filarete* (1460) über die Gotik ſagt: „Verflucht, wer dieſe Pfuſcherei erfand; ich glaube, nur Barbarenvolk konnte ſie nach Italien bringen“ — ſo war er, wie mancher andere aus der erſten Zeit, doch wieder ſo gutmütig, den Spitzbogen in ſeine Faſſadenarchitektur aufzunehmen, und gab ſeiner Unzufriedenheit den beſten, eines Künſtlers würdigen Ausdruck nur dadurch, daß er die ihm widerlichen Konſtruktionsformen mit den reizvollſten Einzelheiten umkleidete, welche die Renaiſſance geſchaffen (vergl. Abb. 5).

Abb. 5.



Vom *Spedale maggiore* in Mailand.
(Spätere Ausführung.)

4. Beiſpiele.

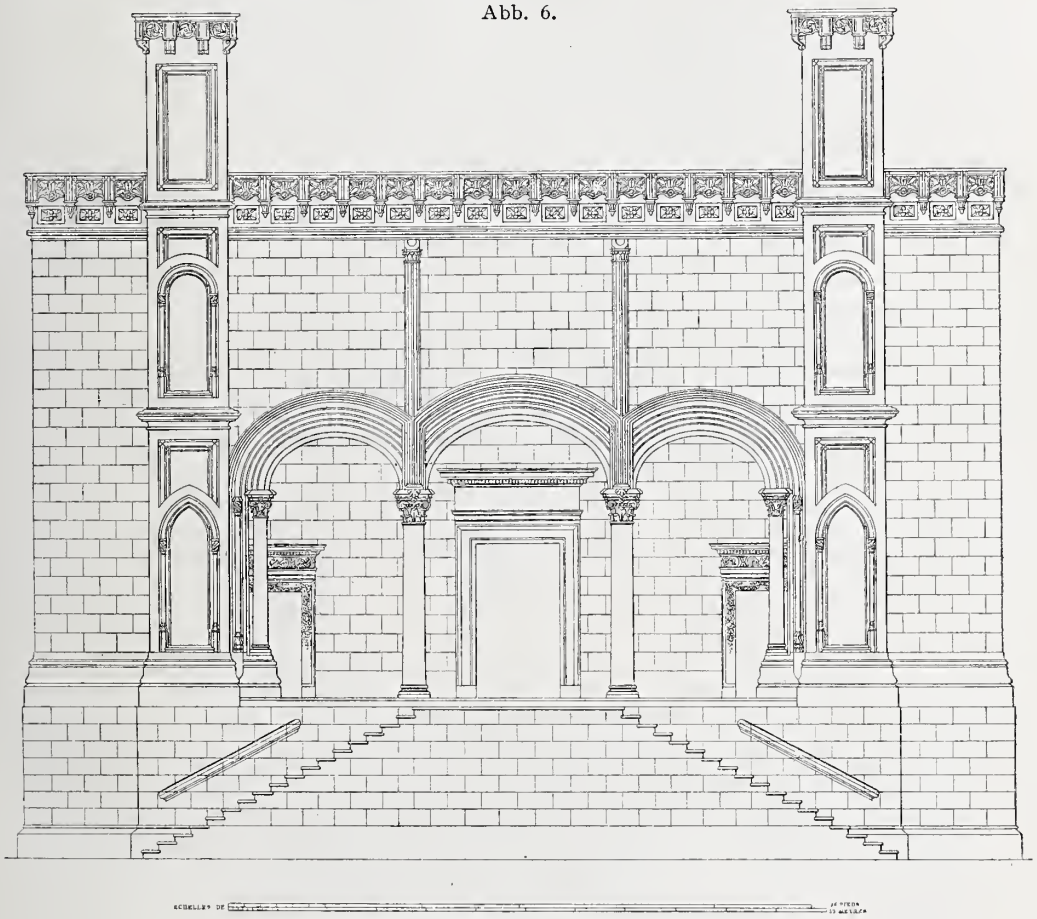
Zu dieſen Schöpfungen des Übergangsſtils rechne ich von kirchlichen Bauten ohne weiteres auch das Innere von *San Francesco* in Rimini (1445) und die *Maria della Catena* in Palermo, im XV. Jahrhundert auf Grund einer alten Kirche neu erbaut[4]). An der Vorhalle und im Innern ſind die flachen Bogen, die ſich bei den Bauten des Überganges von der Gotik zur Renaiſſance öfter finden, be-

[4]) Fakſ.-Repr. nach: Hittorff, J. J. u. L. Zanth. *Architecture moderne de la Sicile.* Paris 1835.

ſonders originell profiliert und an die lotrechten Flächen eigenartig anfallend ausgeführt (vergl. Abb. 6). Ferner ſind einzelne Teile der Dome in Como und in Sebenico hierherzuſetzen; ebenſo der Kloſterhof von *Maria della Quercia* bei Viterbo, mit dem gotiſchen Untergeſchoß und der Rundbogenſtellung auf joniſchen Säulen im Obergeſchoß (Abb. 7). Auch die einſt in Gold und Schmelz ſtrahlenden Türen des *Filarete* für *St. Peter* in Rom (1445) können auf dem Gebiete der Kleinkunſt hier als Erzeugniſſe von Ruf genannt werden.

Von Profanbauten ſind anzuführen: Teile des *Spedale maggiore* in Mailand (Abb. 5) ſowie die Faſſade der einſtigen *Mediceer*-Bank[5]) daſelbſt, beide von *Filarete*

Abb. 6.



Kirche *Maria della Catena* in Palermo[1]).

(1457; Abb. 8, 9 u. 10); dann der *Palazzo Bolognini*, früher *Isolani*, in Bologna (1454) mit Rundbogenhallen, darüber Spitzbogenfenſter und Konſolengeſimſe mit Muſcheln; der leider im Jahre 1782 zerſtörte *Palazzo Marliani* (vergl. Abb. 11), nach einem alten Kupferſtich im untengenannten Werk[6]) veröffentlicht, mit Spitzbogenfenſtern zwiſchen Pilaſtern und ſonſtigem Beiwerk, welches alles die Grazie und die ganze Phantaſie der Renaiſſance atmet; ferner die *Casa Trovatelli* in Piſa (1450), der *Palazzo Vitelleschi* in Corneto[7]) (*Vitelleschi* ſtarb zu Corneto 1440) mit ſeinen

[5]) Nach: Oettingen, W. v. Traktat über die Baukunſt des *Antonio Averlino Filarete*. Wien 1890. S. 681 und Cassina, F. *Le fabbriche più cospicue di Milano*. Mailand 1840. Das Portal iſt z. Zt. im *Castello* zu Mailand eingemauert.

[6]) Müntz, E. *La Renaissance en Italie*. Paris 1885.

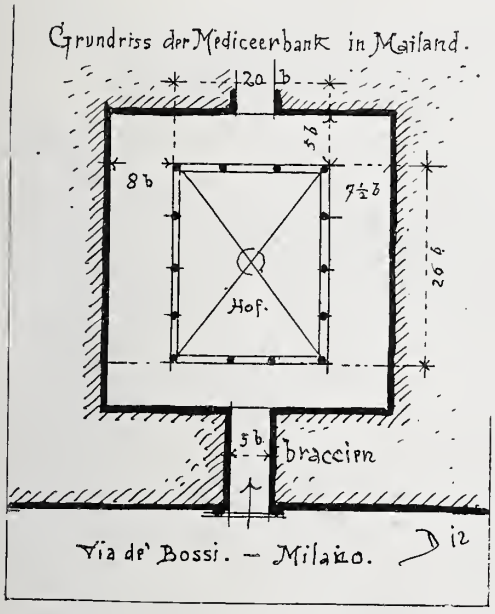
[7]) Nach: Boffi, L. *Il Palazzo Vitelleschi in Corneto Tarquinia*. Mailand 1886.

Abb. 7.

Klosterhof der Kirche *Maria della Quercia* bei Viterbo.

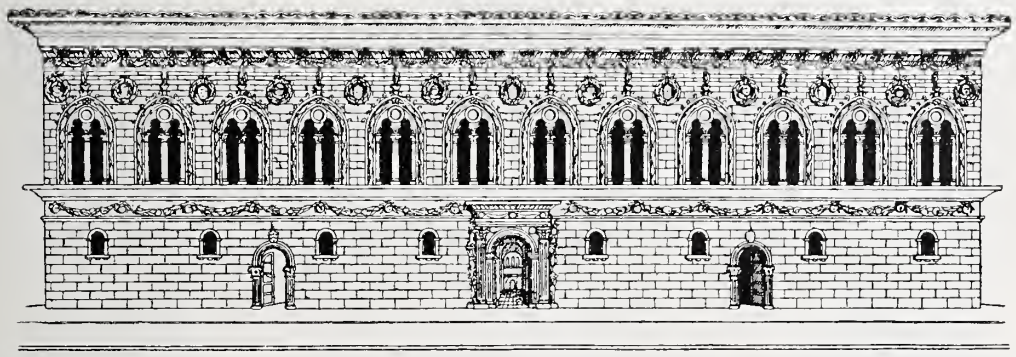
zwei mächtigen gotiſchen Maßwerkfenſtern und feinen antiken Einzelformen an Türen und Fenſtern, und dem Konſolengeſimſe (Abb. 12, 13*a*, *b*, *c* u. 14); der Hof des *Palazzo del Comune* in Ancona (1470) mit Spitzbogenarkaden und Eckſäulen an den mächtigen Pfeilern, mit Palmettenkapitellen an den Pilaſtern, welche in dieſer Detailbildung die Frührenaiſſancearbeit erkennen laſſen; dabei ſind auch die Archivolte der Spitzbogen antik gegliedert — das Ganze ein Werk des *Francesco di Giorgio*. Auch die *Loggia dei Lanzi* des *Orcagna* (1380; Abb. 15, 16 u. 17), die wieder den Rundbogen in großen Abmeſſungen zu ſeinem Rechte kommen läßt, möchte ich mit als Vorläuferin der Renaiſſancebewegung bezeichnen, ebenſo den Hof des Dogenpalaſtes zu Venedig (1505), wo Rund- und Spitzbogen über- und nebeneinander vorkommen, dabei Rundbogen im Erdgeſchoß und Spitzbogen im Obergeſchoß und über dieſen wieder Rundbogen. Schließlich ſei noch der von *La Cava* begonnene und von *Orsini* vollendete *Palazzo rettorale* in Ragusa (1435—1465) als hochintereſſantes Beiſpiel erwähnt.

Abb. 8.



Die vorſtehend genannten Bauten mögen als bedeutſame Repräſentanten des Übergangsſtils angeſehen werden; abgeſchloſſen iſt ſelbſtverſtändlich mit dieſen die Reihe der Beiſpiele nicht. Sie kann aber genügen, um ſich eine Vorſtellung im Bilde von dem zu machen, was der Übergangsſtil zu ſchaffen vermochte.

Abb. 9.



Faſſade der Mediceerbank in Mailand[5]).

Nach dieſen Vorſtufen bedurfte es nur noch der Anregung eines Mannes von Genie, einer großen Tat desſelben, um der Neuerung dauernd Geltung zu verſchaffen und ſie zur tonangebenden überall zu machen. Dieſe vollführte *Filippo Brunellesco* mit ſeinem Entwurfe und der Ausführung der Domkuppel zu Florenz.

Die Wirkung dieſer Tat wird am leichteſten charakteriſiert durch den Brief des beſten Mannes in jener hochbegnadeten Zeit, des großen *Leon Battista*

Alberti an *Filippo di Ser Brunellesco*, den er feinem Traktate über die Malerei als Vorwort und Widmung für *Brunellesco* vorfetzte[8]). Er lautet:

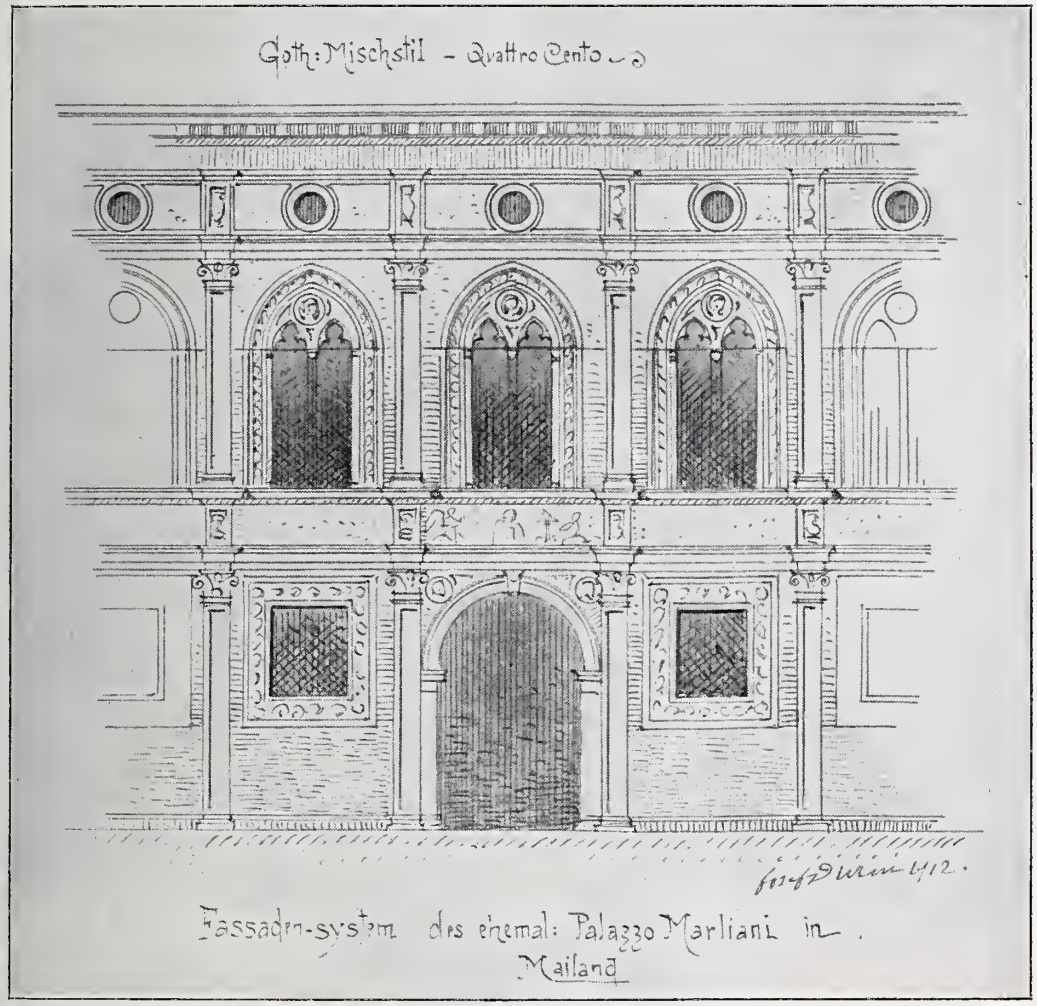
Abb. 10.

Eingangsportal der *Mediceer*-Bank in Mailand[5]).

[8]) Vergl. die Überfetzung und das italienifche Original in: Janitschek, H. Quellenfchriften für Kunftgefchichte. Wien 1877. S. 46—49.

„Verwunderung und Betrübnis zugleich pflegte es in mir hervorzurufen, daß ſo viele treffliche und erlauchte Künſte und Wiſſenſchaften, die nach dem Zeugnis der Geſchichte und der noch ſichtbaren Werke bei den von der Natur ſo hochbegabten Alten in ſolcher Blüte ſtanden, gegenwärtig ſo ſelten geübt, ja faſt gänzlich verloren gegangen ſind. Maler, Bildhauer, Architekten, Muſiker, Geometer, Rhetoren, Auguren und ähnliche edle und bewundernswerte Genien trifft man heute nur ſehr ſelten und (dann) nur wenig ſind zu loben. So dachte ich denn — und viele beſtätigten mich in dieſem Gedanken — die Natur, die

Abb. 11.



Faſſaden-Syſtem des ehemal. *Palazzo Marliani* in Mailand.

Meiſterin aller Dinge, ſchon alt und müde geworden, bringe nun ebenſowenig mehr Giganten als große Geiſter hervor, wie ſie dies in ihren (gleichſam) jugendlichen und ruhmreicheren Zeiten in bewundernswerter Fülle getan.

Dann aber, als ich nach langer Verbannung, in der wir *Alberti* gealtert ſind, in unſer vor allen anderen ausgezeichnetes Vaterland zurückgekehrt war, erfuhr ich es, daß in vielen, beſonders aber in dir, o *Filippo*, und in dem uns ſo eng befreundeten *Donato*, dem Bildhauer, und in jenen (anderen) *Nencio* und *Luca* und *Masaccio* ein Geiſt lebt, der zu jeder rühmlichen Sache fähig iſt, und der durchaus keinem der Alten, wie berühmt er auch in

diefen Künften gewefen fein mag, nachzufetzen ift. Nun aber fah ich ftets, daß es nicht minder Sache unferes Fleißes und unferer Sorgfalt, als Gabe der Natur und der Zeiten fei, fich in irgend welchem Dinge den Ruhm der Tüchtigkeit zu erwerben. So bekenne ich dir denn, wenn es jenen Alten bei dem tatfächlichen Reichtum deffen, wovon fie lernen und was fie nachahmen konnten, minder fchwer war zur Kenntnis jener höchften Künfte, deren Ausübung uns heute fo mühfam wird, zu gelangen, fo muß deshalb auch unfer Ruhm größer fein, wenn wir ohne Lehrer und ohne Vorbilder Künfte und Wiffenfchaften, von welchen man früher nichts gefehen und nichts gehört, auffinden. Wer vermöchte je fo hochmütig oder fo neidifch zu fein, daß er nicht den Architekten *Pippo* rühmte, wenn er deffen Bau hier fieht, fo gewaltig, himmelragend, groß genug, um mit feinem Schatten

Abb. 12.

Faffade des *Palazzo Vitelleschi* in Corneto Tarquinia [7]).

alle Völker Toskanas decken zu können, und aufgerichtet ohne jede Hilfe von Holzftützwerk; ein Kunftwerk meinem Dafürhalten nach, das vielleicht von den Alten ebenfowenig gewußt und gekannt war, als deffen Ausführung der Gegenwart unglaublich erfchien. Doch es wird anderen Ortes fein, über deine Vorzüge und zugleich die Tüchtigkeit unferes *Donato* und der anderen, die mir durch ihren Charakter fo teuer find, zu fprechen. Du aber fahre fo fort, wie du es tuft, Tag um Tag Dinge auszufinnen, durch welche dein bewundernswerter Genius fich ewigen Ruhm und Namen erwirbt, und wenn dir einmal Muße zufällt, fo wird es mich freuen, falls du diefes mein Werkchen über die Malerei durchlefen würdeft, das ich in toskanifcher Sprache deinem Namen widme . . . . . ufw."

Er fchließt den Brief mit dem befcheidenen Satze:

Abb. 13*a*.

Abb. 13*b*.

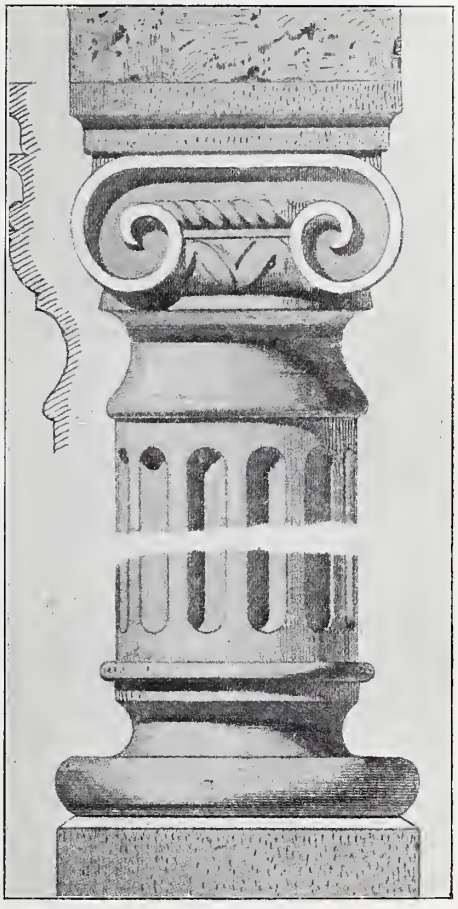
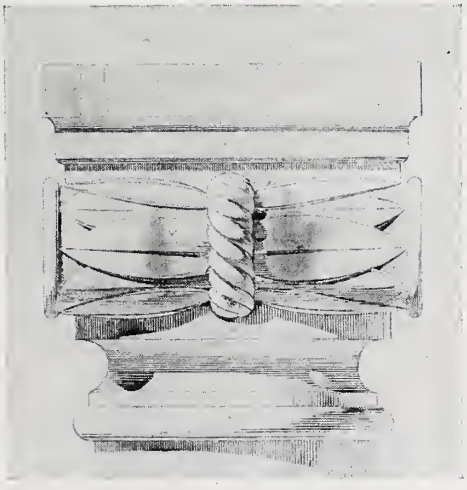


Abb. 13*c*.



Säulen und Kapitelle vom *Palazzo Vitelleschi* in Corneto Tarquinia.

„Niemals war ein Schriftſteller ſo gelehrt, daß ihm gebildete Freunde nicht von größtem Vorteile geweſen wären“
und bittet um etwaige Verbeſſerungen.

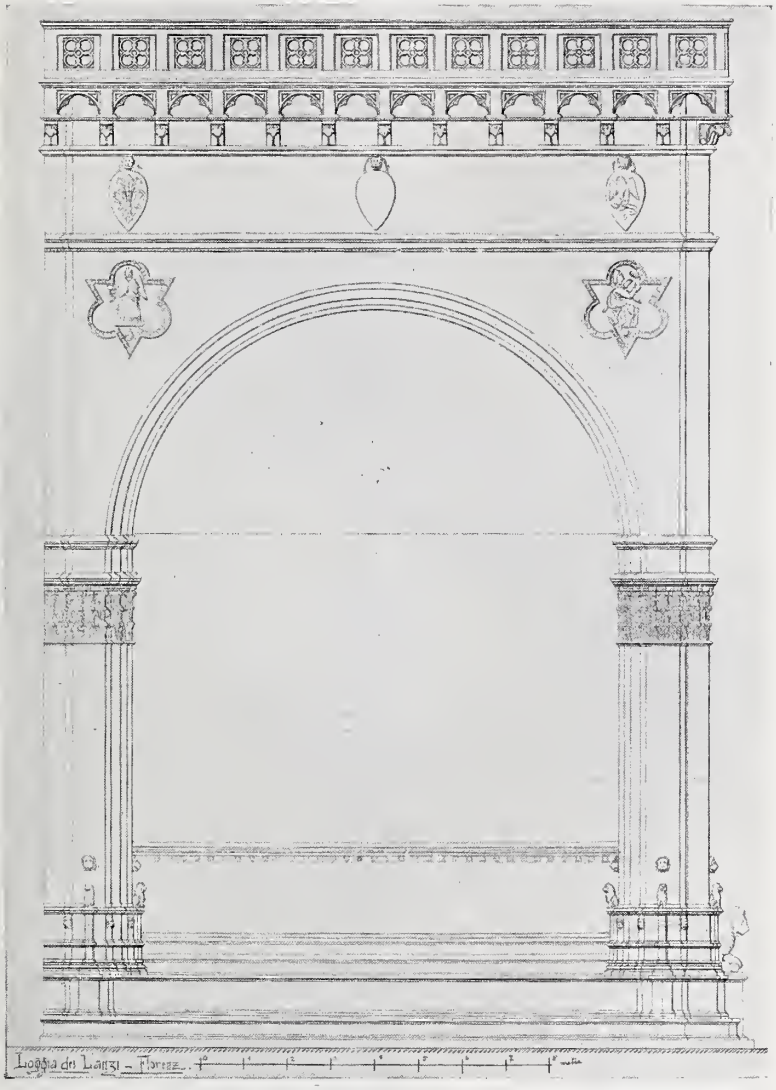
Abb. 14.

Einzelheiten des Portales vom *Palazzo Vitelleschi* in Corneto nach *Boffi*[9]).

In der erſten Hälfte des XV. Jahrhunderts ſetzt der große *Brunellesco* unter *Cosimo I.* an Stelle des gotiſchen Pfeilers wieder die römiſche Säule (vergl. *Pazzi*-Kapelle, 1430); er macht Toskana zum Mittelpunkt der Renaiſſancebewe-

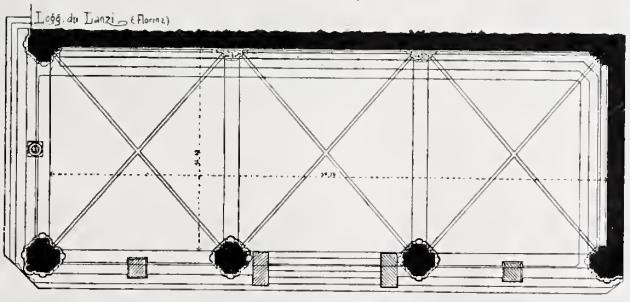
[9]) Siehe Fußnote 7.

Abb. 15.



Seitenansicht.

Abb. 16.

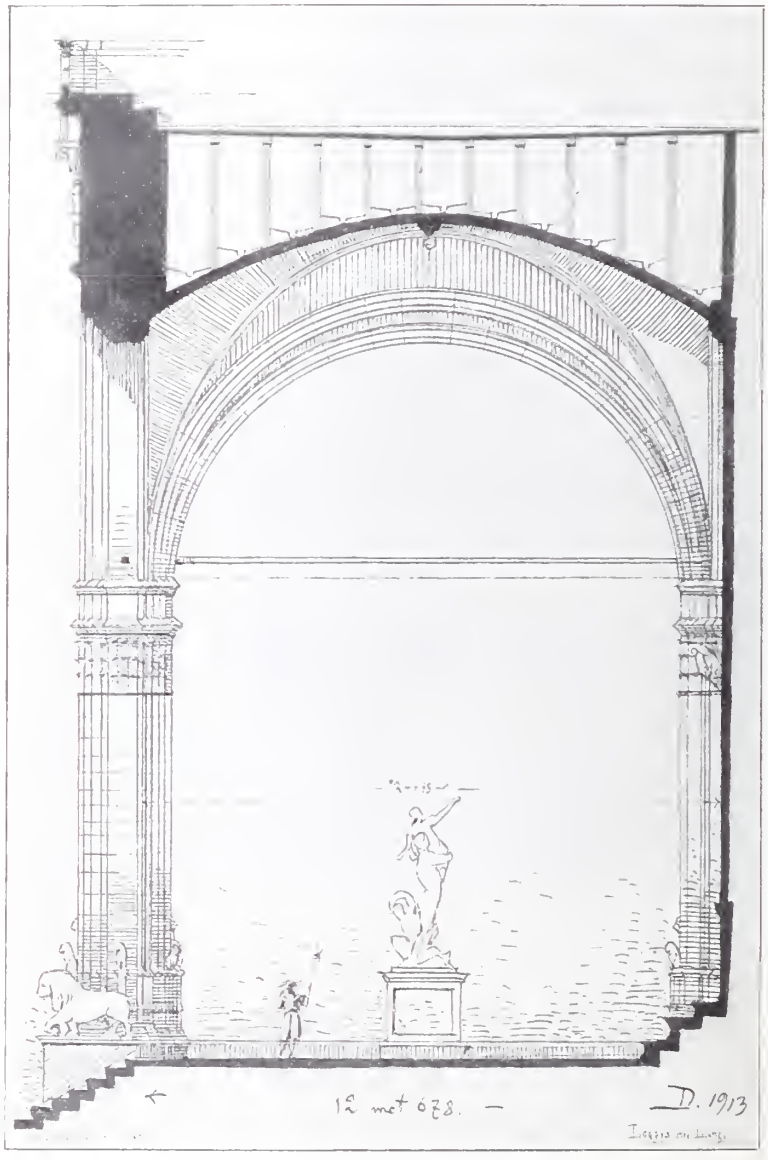


Grundriß.

Loggia dei Lanzi in Florenz.

gung. Er weckt das Gefühl für ſchöne Verhältniſſe der Stockwerke und leitet mit *Michelozzo* eine geſetzmäßige Abſtufung der Ruſtika, der Fenſter und der Geſimsgliederungen ein, welchen Fortſchritten die Sieneſen weitere hinzufügten, namentlich in der Bildung der Geſimſe und in ihrem Verhältnis zum Ganzen; in der Bildung der Kapitelle übertreffen ſie ſogar die Florentiner.

Abb. 17.



Querſchnitt der *Loggia dei Lanzi* in Florenz.

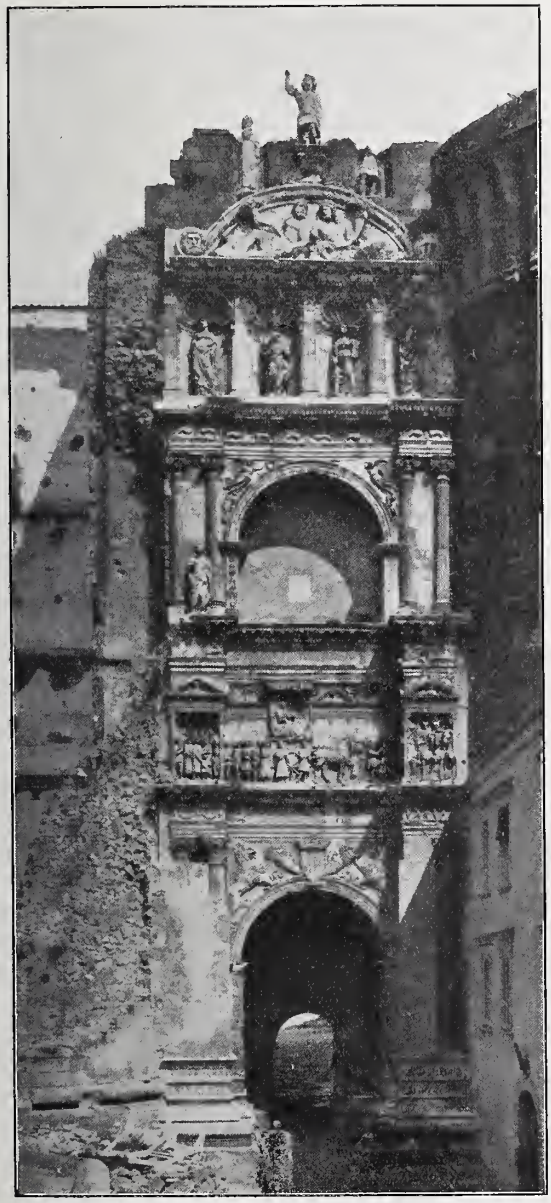
6. Früh- und Hoch-renaiſſance.

So beruht die Entwickelung der Architektur der Renaiſſance vor allem auf dem Wirken einiger Meiſter allererſten Ranges[10]). Dieſe ſind in der Zeit des Suchens, in der erſten Periode von 1420—1500 (Frührenaiſſance): *Brunellesco*,

[10]) Vergl. auch: Burckhardt, J. Der Cicerone. 7. Aufl. Leipzig 1898. S. 300 ff.

Michelozzo und *Alberti*. Der Triumphbogen des *Alfonso I.* in Neapel, das Hauptportal des *Castelnuovo*, das Werk des *Pietro da Milano* war der früheſte Monumentalbau der italieniſchen Renaiſſance, bei dem — allerdings nur für einen beſonderen Fall — die Architektur des alten Rom rückhaltslos verwendet wurde (vergl. Abb. 18 und Fußnote 11).

Abb. 18.



Triumphbogen *Alfons I.* von Aragonien in Neapel.
Zuſtand vor der Wiederherſtellung.

Denn von der Renaiſſance *Brunellesco*'s und ſeiner Schule iſt in dieſem Zuſammenhange ganz abzuſehen; ihr Ziel war nicht die „Wiedererweckung der Antike", ſondern die Verwendung ihrer Formen zur künſtleriſchen Belebung und Bekleidung ganz ſelbſtändiger Konzeptionen. Deshalb ſuchen wir auch in ihren Schöpfungen vergebens nach einem engen Anſchluß an den Organismus römiſcher Bauten oder gar nach dem Beſtreben, ihn wörtlich wieder aufleben zu laſſen. *L. B. Alberti* war der erſte, der die Regeln der antiken Baukunſt mit der Abſicht bewußter Erneuerung ihres ganzen Organismus und künſtleriſchen Weſens ergründete und aufzeichnete[11]). In der zweiten Periode (1500—1540), der goldenen Zeit der Renaiſſance (Hochrenaiſſance), der Zeit der Harmonie zwiſchen Haupt- und Einzelformen und der in ihre Grenzen zurückgewieſenen Dekoration, war es der große Urbinate *Bramante* und ſeine Schüler.

Um die Mitte des XVI. Jahrhunderts übernimmt der größte der Florentiner, gleich groß als Maler, Bildhauer und Architekt, *Michel Angelo Buonarroti*, die Führerſchaft; mit ihm erreicht der Subjektivismus in der Kunſt ſeinen Gipfelpunkt. Es folgt das akademiſche Zeitalter mit den Hauptvertretern: *Serlio*, *Vignola*, *Palladio*. Mit *Domenico Fontana*, einem Nachtreter der Genannten ſchließt die Kunſt das XVI. Jahrhundert ab.

11) Vergl.: Fabriczy, C. v. *Filippo Brunelleschi.* Sein Leben und ſeine Werke. Stuttgart 1892. S. 39 u. ff. Siehe auch den Sonderabdruck ſeines Auffatzes über den gen. Triumphbogen in dem Jahrbuch der Königl. Preuß. Kunſtſammlungen 1899. Heft I u. II.

7. Barock.

In der Folge gewinnt die Art *Michelangelo*'s die Oberhand, und die Meiſter des nun beginnenden Barockſtils, *Bernini* und *Borromini*, treten an die Spitze, auf welche im XVIII. Jahrhundert die beiden mächtigſten Architekten dieſer Zeiten: *Juvara* (1685—1735) und *Vanvitelli* (1700—73), folgen.

Man mag über *Bernini* urteilen wie man will, ſeine Säulenhallen um den *St. Peters*-Platz in Rom (1617) bleiben immer eine ſtolze Leiſtung von grandioſer Wirkung, und vollends wird niemand der nach ſeinem Entwurfe von *Nicola Salvi* (1735—62) ausgeführten *Fontana Trevi*, mag das Ganze auch etwas theatraliſch gedacht ſein, eine gewiſſe Großartigkeit in der Erſcheinung bei verhältnismäßig guten Einzelformen abſprechen wollen.

Die gebrochenen, aufgebäumten, nach allen Richtungen ſchwingenden Giebel, die gewundenen Säulen, das ſtarke Relief und die daraus ſich ergebenden lebhafteren Schattenwirkungen werden bei den kirchlichen Bauten zur Charakteriſtik des Stils, wie auch der Umſtand, daß man von der Dekoration den Ausdruck von Kraft und Leidenſchaft verlangte, die man durch Vervielfältigung und Derbheit zu erreichen ſuchte, wodurch aber das Auge für alle feineren Formgebungen abgeſtumpft wurde.

Doch vergeſſe man bei all' dem Tadel *Burckhardt*'s feine Worte nicht: „Die Barockbaukunſt ſpricht dieſelbe Sprache wie die Renaiſſance, aber einen verwilderten Dialekt davon“ — und a. a. O.: „Bei gebildeten Architekten wird man eine Verachtung auch dieſes Stils nicht bemerken. Sie wiſſen recht wohl Intention von Ausdruck zu unterſcheiden und beneiden die Künſtler des Barockſtils von ganzem Herzen ob der Freiheit, welche ſie genoſſen und in welcher ſie bisweilen großartig ſein konnten.“

Schon früher beſchäftigte ſich *R. Redtenbacher* in ſeinem verdienſtvollen Buche[12]) mit dem Weſen, der Charakteriſtik und der Frage der Entſtehung der italieniſchen Renaiſſance und kommt zum Schluſſe, daß vier Elemente dieſe bedingen:

a) die römiſche Konſtruktionsweiſe,
b) die antiken Säulenordnungen (die *Brunellesco* einführte [?]),
c) der Naturalismus in der Bildhauerei,
d) die naturaliſtiſche Ornamentik neben der antiken,

wobei die Hauptſache die römiſche Konſtruktionsweiſe ſei und bleibe, im Gegenſatz zur nordiſchen Renaiſſance, die das mittelalterliche Konſtruktionsſyſtem beibehalte, und dieſes mit den Ornamentenformen der Renaiſſance ſchmücke.

Die erſte große Tat auf konſtruktivem Gebiete des Mitbegründers der italieniſchen Renaiſſance *Fil. Brunellesco*, der Entwurf und die Ausführung der Florentiner Domkuppel, hat mit der römiſchen Wölbekunſt nichts zu tun, ſie iſt vielmehr abhängig von dem *Battistero* zu Florenz; weder am *Palazzo Pitti* noch am Florentiner Dome hat er ſich als Meiſter, der die guten antiken Ordnungen zu fördern berufen war, betätigt. Den Naturalismus in der Bildhauerei hatte *Niccolò Pisano* bereits aufgenommen und das naturaliſtiſche Pflanzenornament haben ſchon die Griechen der alexandriniſchen Zeit und die Römer der Kaiſerzeit geübt. Meinen Unterſuchungen über das Zuſtandekommen der Renaiſſance gab ich in der Auflage von 1902 Ausdruck, als ich ſagte, daß die mittelalterliche Baukunſt doch auch ihren natürlichen, ehrlichen Teil an der Geburt der Renaiſſance in Italien habe.

[12]) Redtenbacher, R. Die Architektur der italieniſchen Renaiſſance. Ein Lehr- und Handbuch für Architekten und Kunſtfreunde. Frankfurt 1886. S. 61.

Unbeſtritten dürfte die Fortführung der Renaiſſancebewegung nach *Brunellesco*[13]), *Michelozzo*[14]) und *Alberti*[15]) durch die drei Meiſter *Giuliano da Majano* (1432—1490), *Benedetto da Majano* (1442—1497) *Simone Pollajuolo*, genannt *Cronaca* (1457—1508) ſein.

Zu der Frage nahm auch ſpäter *H. v. Geymüller* Stellung in ſeiner Schrift: „*Friedrich II. von Hohenstaufen* und die Anfänge der Renaiſſance in Italien. — München 1908."

Für ihn treten die Anfänge am Florentiner Dom, nach *W. Bode* 1296 begonnen, mit *Arnolfo di Cambio* auf. Für mich machen ſie ſich bei den Werken der *Cosmaten*, am *Battistero* zu Florenz und bei *San Miniato*, ſchon bemerklich.

Die Wiege der Renaiſſance ſtand in Sizilien am Hofe des Hohenſtaufiſchen Kaiſers *Friedrich II.* Ihre „Idealquellen" ſind: das Wirken des *Niccolò Pisano* und die Renaiſſance „unter gotiſierendem Gewande" bis zur Zeit *Brunellesco*'s. In ihr wohnten drei Seelen: 1) die des griechiſch-römiſchen Altertums, 2) die des Chriſtentums und 3) die der nordiſchen Völker. Sie iſt ein Bund zwiſchen nordiſchen und ſüdlichen Idealen, eine Verſchmelzung beider Errungenſchaften. (Fauſt und Helena?)

Zu dieſem Schluſſe bin ich unabhängig von meinem verſtorbenen Freunde *H. v. Geymüller* ſchon vor dem Jahre 1902 gekommen. Wir hielten beide an ihm feſt.

Er ſtützte ſich noch auf den Franzoſen *A. Bertaux*[16]), der a. a. O. ausführte, daß ſich das Wirken der kaiſerlichen Schule in die Nachahmung der franzöſiſchen (gotiſchen) und der antiken Kunſt teile. *Bertaux* läßt auch den *Niccolò Pisano* in Apulien geboren ſein, den man mit ſeinem Vater nach Toskana ſchickte, um das Schloß in Prato zu bauen.

In Italien tritt die erſte Reaktion gegen die Gotik auf, bezw. deren Umgeſtaltung im Sinne der Antike. Die erſten direkten Übergänge vom Romaniſchen zur Renaiſſance erkennt *v. Geymüller* (in obengen. Schrift, Abſ. VI) am Baptiſterium zu Piſa. Die Zeit der Renaiſſance unter gotiſierendem Gewande, von *Friedrich II.* bis *Brunellesco* geht von 1250—1420. Man wollte nicht die nordiſche Gotik, ſondern nur deren Alphabet, um italieniſche Gedanken auszuſprechen. „Es hat in Italien ſo gut wie keinen italieniſchen Stil gegeben, vielmehr nur eine gotiſche Mode der Renaiſſance" (in obengen. Schrift, Abſ. VII, S. 23). An Stelle des Spitzbogens tritt der Rundbogen. Im Gegenſatz zur Gotik wird die Renaiſſance zum Weltſtil, indem ſie die horizontale und die vertikale Kompoſitionsweiſe zu verbinden wußte.

II. Abſchnitt.

Entſtehung und Ausbreitung der Renaiſſance, ihre Meiſter und Bauwerke.

8. Überſicht.

Was in dieſem Abſchnitt geboten werden ſoll, iſt nicht die Geſchichte des Wirkens und der Werke der einzelnen Baumeiſter der Renaiſſance — dieſe kann ja bei *Vasari* und anderen nachgeleſen werden — es ſoll keine Baugeſchichte nach Meiſtern geordnet vorgeführt und ſollen nicht deren Taten geprieſen, vielmehr dasjenige zuſammengefaßt werden, was ſie uns im ganzen gegeben,

[13]) 1379—1466. — [14]) 1396—1472. — [15]) 1404—1472.
[16]) Bertaux, H. *L'art dans l'Italie méridionale*, Paris 1904. I.

wobei Mufeen und Archive mit ihren Schätzen etwas in den Hintergrund treten mögen; nur der Stein gewordene Baugedanke erfcheint in erfter Linie für uns fruchtbringend und beachtenswert. *Saxa loquuntur* — die Ausführungen follen fprechen.

Daß nicht ftets das höchft Gedachte, das Ideal verkörpert wurde — es wäre ja fonft keines mehr —, daß fo vieles an der Hartköpfigkeit der Bauherren fcheiterte, anderes aus Mißgunft, fchlechter Zeiten und mißlicher Umftände oder des leidigen Geldes wegen nicht gebaut oder nur verkümmert ausgeführt wurde, wiffen wir alle, wie auch, daß oft die heiligften Eingebungen nur auf dem Papier das Licht der Welt erblicken, um dann als fchätzbares Material in Mappen zu verfchwinden, oder um dereinft Zeugnis zu geben von dem, was eine von Gott begnadete Künftlerfeele wollte, aber nicht vollbringen konnte oder durfte.

So war es damals, fo ift es heute noch, und kaum war es einem Architekten je vergönnt, im Steingebilde der Welt zu zeigen, wie hoch der Flügelfchlag feiner Phantafie und fein Können ging bei der Löfung einer ihm geftellten großen Aufgabe!

Und doch darf es nicht unterlaffen werden, die Namen derer vorauszufchicken, welche das gefchaffen, von dem erzählt werden foll, wobei indes von einer vollftändigen Aufzählung derfelben abgefehen werden mußte.

Lebensdauer der Meifter.

Die Vielfeitigkeit und Schaffenskraft der Renaiffancekünftler, die bei guter allgemeiner Bildung beinahe durchweg Maler, Bildhauer und Architekten zugleich waren, manche von ihnen noch Schriftfteller, Mathematiker und Feftungsbaumeifter gewefen find, müffen wir aufs höchfte bewundern, es darf daher die Frage aufgeworfen werden, welche Lebensdauer ihnen von der Vorfehung vergönnt war. Die Antwort gibt die folgende Meifterlifte, wobei wir übrigens als bekannt vorausfetzen, daß keiner der Genannten die letzten Jahre feines Lebens in befchaulichem Penfionsftande zugebracht hat. Sie ftarben alle, um mit *Bismarck* zu reden, wie ein gutes Pferd in den Strängen. Ihre Bauherren haben fie auch nicht vorzeitig zum alten Eifen geworfen; man ließ fie ausreifen und ihre Erfahrungen im langen Leben in der Kunft verwerten.

Die kürzefte Lebensdauer weifen *Raffael* und *Giulio Romano* mit 37 und 48 Jahren, die längfte *Fra Giocondo*, *Sanfovino* und *Michelangelo* mit 99, 91 und 89 Jahren auf. Die mittlere Lebensdauer der Renaiffancearchitekten ift zwifchen 69 und 70 Jahren, ein Alter, das auch die Spezialkünftler unferer Tage bei eingegrenzterer Fachtätigkeit, bei viel geringerem Umfang ihres Könnens und wenn fie rechtzeitig zur Ruhe kommen, zu erreichen pflegen[17]).

Der in Fußnote 17 gemachte Hinweis fordert eine Erklärung und kurze Auseinanderfetzung. Nicht immer find die Namen der Architekten ficher und verbrieft, die den Bauwerken der Renaiffance in Italien angehängt find. Was ift diefem oder jenem unter den Großen fchon angedichtet, was ihnen durch die Forfchung wieder entzogen worden! Es gab eine Zeit, in der *Brunellesco*,

[17]) Ein vollftändiges, fehr fleißig zufammengetragenes Regifter der Architekten der Renaiffance in Italien, unter Aufführung ihrer Werke ift in dem Lehr- und Handbuch: „Redtenbacher, R. Die Architektur der italienifchen Renaiffance.“ (Frankfurt a. M. 1866), S. 383—451 enthalten. Diefem ift weiter noch ein chronologifches Regifter (S. 452—508), ein Namensregifter (S. 509—538), ein Sachregifter (S. 539—540) und endlich ein Ortsregifter (S. 541—568) beigegeben; diefe bilden zufammen wohl die wichtigfte Hälfte des Inhaltes des genannten Werkes. Mit vielem Eifer und Bienenfleifs ift hier ein Material zufammengetragen, das eine rafche Orientierung ermöglicht.

Zu diefem Umfange von 185 Druckfeiten durfte und konnte ich im vorliegenden Bande die Aufzählung der Meifter nicht ausdehnen, und bei der Nennung ihrer Werke mußte ich mich auf diejenigen in Kürze befchränken, welche dem Meifter den Namen gemacht haben. Um fo lieber verweife ich auf die Arbeit *Redtenbacher*'s, weil fie einft dem „Handbuch der Architektur“ zugedacht war.

Bramante, *Michelangelo* für jedes Kunſtwerk, das nach etwas ausſah, verantwortlich gemacht wurden; man wollte Namen auch an kleineren Orten, und ich erinnere mich noch mit Vergnügen daran, als ein Kuſtode mir im Dome zu Siena beim Zeichnen der Weihwaſſerbecken allen Ernſtes erklärte: „*Opera di Phidias*“!

Wir wollen's den Leuten nicht verargen, aber jetzt iſt ein Umſchwung eingetreten, der den bisher verehrten Großen Stück um Stück abzuſprechen ſucht und der uns ebenſo gefährlich erſcheint, wie das früher eingehaltene Verfahren, beſonders wenn man nichts Poſitives an die Stelle ſetzen kann. Was man bei den „Bildertaufen“ in unſeren großen Galerien z. Zt. erlebt, ſoll nun auch an Werken der Architektur durchgekoſtet werden.

Für die Beſtimmung der Monumente ſteht uns folgendes offen:

10. Beſtimmung der Monumente.

1) Die mündliche Überlieferung im Volke, 2) Schriftliche Zeugniſſe von zeitgenöſſiſchen Berichterſtattern (Chroniſten), 3) Urkunden in Form von Bauinſchriften oder Niederſchriften, Bauverträge, Abmachungen und Rechnungen, und 4) der Vergleich von Werken unſicherer Herkunft mit ſolchen, deren Meiſter beglaubigt ſind.

Von alledem ſind für mich nur die quittierten Rechnungen, ſowie Beſchlußfaſſungen und Verträge untrüglich, vorausgeſetzt daß letztere auch wirklich gehalten worden ſind, was ja nicht von allen geſagt werden kann.

Es kann nun nicht in meiner Abſicht liegen, das im einzelnen noch in den Kreis von Betrachtungen zu ziehen, dem ich bei dieſer Arbeit aus dem Wege gehen zu müſſen glaubte. Doch es könnte falſch gedeutet werden, wenn ich ohne Erklärung die bekannten alten Namen der Meiſter — *faute de mieux* — bei Hauptwerken beibehalten habe, die neue Leute abſetzen zu müſſen glauben.

Einige wenige Beiſpiele müſſen hier genügen. Als eine Tücke des Schickſals wird es hingeſtellt, daß dem großen *Bramante* im Volksmunde und auch von vielen Unterrichteten Werke zugeſchrieben werden, an denen er keinen Anteil hatte. Umgekehrt ſoll *L. B. Alberti* unter einer ſolchen leiden, weil er einſt ſchrieb: „*L'architetto per conservare riputazione, deve dare i soli modelli — facendoli eseguire da altri*“ — was die Wirkung hatte, daß der größte Teil der von ihm entworfenen Bauten, den ausführenden Steinmetz- oder Maurermeiſtern zugeſchrieben wurde. Einen erſten Angriff auf *Bramante* geſtattete ſich *Conte Domenico Gnoli* in einer Abhandlung im „*Archivio storico dell' Arte*“ (1892) unter dem Titel: *La Cancelleria ed altri Palazzi di Roma attribuiti a Bramante* und einen zweiten in der *Rivista d'Italia* am 15. April 1898: in beiden Artikeln ſpricht er dem *Bramante* ſein Anrecht als Meiſter der *Cancelleria* in Rom ab. Er führt dabei aus, daß kein zeitgenöſſiſcher Schreiber die *Cancelleria* und den *Palazzo Giraud* als Werke des *Bramante* erklärt habe — *Vasari* ausgenommen — und auch dieſer nur bedingungsweiſe, denn er geſteht ihm nur die Teilnahme an Beratungen über den Bau der *Cancelleria* zu.

Titi (*Guida di Roma*) ſchrieb 1686 von der *Cancelleria*: „*architettato dal Sangalli*“; *Roſſini* (1693): „*architetture del Sangalli*“; *Martinelli* (1761): „*architettato da Bramante o come altri vogliono dal Sangallo*“, *Fonesca* (1743): „*architettato da Bramante e da altri architetti eccellenti*“ und dazu noch: „*la facciata principale da Vignola*“ — daher ſei die Tradition nicht für *Bramante*. Wohl aber auch nicht ganz gegen ihn!

Urkundliche Beweiſe für oder gegen *Bramante*'s Autorſchaft bei der *Cancelleria* ſind nach den Durchforſchungen des Familienarchives der *Riario* (des inſchriftlich beglaubigten Bauherrn) in Neapel nicht zu erbringen geweſen, wir ſtehen alſo auch hier vor geſchloſſenen Türen.

Doch dafür haben ſich andere aufgetan: In der „*Rassegna d'Arte, Milano 1901*" gibt *Ettore Bernich* auf Grund eines neuerdings aufgefundenen Briefes, der nach der Anſicht *Fabriczy*'s aber nicht die *Cancelleria*, ſondern das Haus der *Riario* in Neapel betreffen ſoll, den Miniaturmaler *Gasparo Romano* als Architekten der *Cancelleria* an, der aber von *Gnoli* abgelehnt wird. Dafür macht *Gnoli* bekannt, daß er einen Schuldſchein vom 15. Mai 1496 aufgefunden habe für Lieferungen von Kalk und Holz, den ein am Baue der *Cancelleria* angeſtellter Architekt *Bastiano da Bologna* ausgeſtellt hat, wodurch ſich dieſer als Meiſter des Werkes dokumentiert habe.

Das iſt wohl etwas wenig, um ihn als Meiſter eines ſolchen Werkes zu proklamiren.

Doch, was erzählen uns die bekannten Inſchriften am Baue, deren zwei vorhanden ſind? Die eine, in dem Friese über dem Primo Piano in großen Lettern gemeißelte, lautet: *Raphael Riarius Savonensis S. Georgii Cardinalis S. R. E. Camerarius Sixto IV. Pontifice Maximo honoribus ac fortunis honestatus templum divo Laurentio Martyri dicatum et aedes a fundamentis sua impensa fecit.* MCCCCXCV. *Alexandro VI. P. M.* Sie nennt das Baujahr (1495).

Die andere, ſpäter aufgefundene, über dem Mittelfenſter des Primo Piano, die auf einer rechteckigen Tafel unter einem Wappen des *Leo X.* oder *Clemens VII.* verborgen war, heißt: *R. Card. Riarius. Sixti IV. Pronep. Cam. Aedes fecit. Anno Salut. 1489.* (*Ciacconico* gibt zwar für dieſe 1589 an, was aber auf einem Schreibfehler beruhen ſoll!)

Der Bau dürfte alſo der Hauptſache nach gegen das Ende des Quattrocento fertiggeſtellt geweſen ſein, wenn auch *Ferrerio* das Jahr 1512 als das ſeiner Vollendung angibt.

Bramante war geboren 1444 und ſtarb 1514 und war demnach im beſten Mannesalter, ein Fünfziger und auf der Höhe ſeines künſtleriſchen Schaffens, als die Inſchriften an den Bau kamen. *Vasari* — den *Gnoli* als „*una guida mal sicura in quanto all'arte del Quattrocento a Roma*" bezeichnet — erzählt, daß *Bramante* erſt nach dem Sturze des *Moro* in Mailand (1499), um das Jahr 1500 nach Rom gekommen ſei, woraus derſelbe *Gnoli* folgert, daß *Bramante*, weil er erſt 1499—1500 nach Rom kam, den Bau der *Cancelleria* nicht gemacht haben könne. Andere ziehen daraus den Schluß: wenn *Vasari* unzuverläſſig iſt, dann darf wohl die Überſiedelung *Bramante*'s etwas früher angenommen werden, oder auch, daß er, wie in vielen andern Fällen, ſeine Entwürfe nicht alle am Orte ihrer Ausführung gemacht hat. Zu dieſer Anſicht neigt *Le Tarouilly*[18]) (Textband, Fußnote, S. 220): „*D'après toutes ces considérations, je serais donc porté à croire, que son arrivée à Rome est antérieur à l'an 1500.*" *Redtenbacher* läßt ihn den Entwurf zur *Cancelleria* vor 1492 in Mailand machen, deſſen Ausführung nach *Vasari Antonio Montecavallo* übernommen hatte. — Auch die unter 3) genannte Behandlung oder Methode verſagt demnach. Verſuchen wir nun noch die unter 4) verzeichnete Vergleichung, ſo könnte das Ergebnis wohl zugunſten *Bramante*'s gedeutet werden, aber das iſt Sache des Sehens und Empfindens und nicht für jeden greifbar, beſonders was die Detailbildungen anbelangt.

[18]) *Le Tarouilly, Edifices de Rome moderne etc.* Paris 1859.

Die ganze Ornamentation erinnert in vielen Fällen doch wieder zu sehr an die Bildhauerarbeiten der zweiten Hälfte des Quattrocento in Rom.

Der Name des *Bramante* ist für den Dom in Como abgetan, da er in den Bauakten nirgends vorkommt und *Rodari* seinen Namen in die Steine des Baues eingemeißelt hat; auch *Maria delle Grazie* in Mailand, der *Palazzo Giraud* in Rom sollen ihm nicht mehr angehören, dagegen sollen ihm *San Satiro* in Mailand und der Bau in Abbiategrasso(?) bleiben. (Vergl. *Gotthold Meyer*, *H. Strack* und *Santo Monti*). Aus der ersten Zeit des Auftretens *Bramante*'s in Rom stammen eine Anzahl von Gebäuden, die unter sich in der Ausführung die gleiche künstlerische Handschrift zeigen. Hierher wären etwa zu rechnen: aus dem Jahre 1500 das Haus *Via del Governo vecchio* Nr. 653 mit der Inschrift: *Jo Petrus Tarcius a litteris apostolicis scribendis dictandisq. anno Saeculi M. D. fecit*, dann das Haus *Via dell'Orso* Nr. 524, ferner das des Notars *Sander* mit der Inschrift: *Jo Sander Northusanus Rotae Notarius fec.* MDVI (1506) u. a. m. Ich nehme auch neben der *Cancelleria* den *Palazzo Giraud* mit hinzu, der 1504, noch unvollendet, der englischen Gesandtschaft vom Papst geschenkt wurde. Der 1502 vollendete *Tempietto* in *San Pietro in Montorio*, der Hof von *Maria della Pace* (1504) und die nach 1506 begonnenen großen Vaticanischen Hofbauten haben eine andere Prägung. Die erstgenannten weisen als Kriterium die schöne Wechselwirkung zwischen Öffnungen und Massen bei feinster, durchgeistigtster Bildung der Einzelformen auf. Nicht unrichtig sind die Beobachtungen *Gnoli*'s, wenn er bei den Pilastern, Gesimsen, Fenstern und Balkonen die gleiche Kunst und Behandlungsweise wieder erkennt, die an der *Porta Sant'Agostino*, an dem Chor der Sistinischen Kapelle, bei *S. Giacomo*, an der *Anima*, an den verschiedenen Altären und Grabmälern in den Kirchen aus der zweiten Hälfte des Quattrocento in Rom auftritt. Nirgends sind dort die wohl eleganten, aber doch kräftigeren Profile, und die lebensvolleren Zierformen der Bauten des *Cinquecento* zu finden, die *Bramante* erwiesenermaßen am *Tempietto* und im Hofe von *S. Maria della Pace* zur Ausführung brachte, dafür aber feinste, ruhige, mehr flächenartige Behandlung der Einzelformen. Und wenn *Gnoli* auf Grund dieser Tatsachen zum Schlusse kommt, daß: „*Il Palazzo della Cancelleria è l'ultimo e gentile prodotto di quell'arte toscana e quattrocentistica che Bramante uccise, sostinandovi l'arte Romana del Cinquecento*", so kann man dies wohl verstehen. Dabei soll aber nicht übersehen werden, daß die *Cancelleria* und der *Palazzo Giraud* die rhythmische Travée und die Keime der großen Ordnung geben, und sich frei gemacht haben von der toskanischen Anordnung der Fensterbankgurten als einzige horizontale Unterteilung der Mauermassen oder Stockwerke bei der Fassadenentwickelung. Somit dürfte es wohl erlaubt sein, die genannten Paläste nicht als Zeichen einer absterbenden Kunstepoche anzusehen, die im letzten Ringen des Todeskampfes vergebliche Anstrengungen macht die geschwundenen Lebenskräfte zurückzurufen.

Gnoli sagt, es sei die *Cancelleria* eine letzte Konsequenz der Bestrebungen des *Alberti* auf dem Gebiete des toskanischen Palastbaues der frühen Renaissance. Wenn aber der Organismus des *Palazzo Rucellai* für identisch erachtet wird mit dem der *Cancelleria*, so ist dies doch nur bedingungsweise richtig. Der Gang der Dinge im großen wurde durch den Bau nicht aufgehalten, der Wechsel mußte sich vollziehen. Und wenn *Gnoli* bei dem Schlusse seiner Ausführungen, die überzeugend wirken können, die Frage stellt: „*Ma chi è dunque l'architetto della Cancelleria? Questa questione sarà argomento d'un altro studio*",

ſo können wir nur ſagen: *dunque, bisogna d'aspettare*, bis der Name des Meiſters gefunden wird, der als neuer Stern unter den vielen am Himmel der Kunſt in Italien zu ſtrahlen beſtimmt iſt. Fällt für die *Cancelleria* der Name *Bramante* als Baumeiſter, dann fällt er auch für die ganze Gruppe der angeführten römiſchen Bauten.

Wenn andere auf die erwähnte Tücke des Schickſals zurückgreifen und nun alle dem *Bramante* abgeſprochenen Bauten auf Baumodelle des *L. B. Alberti* oder des *Luciano da Laurana* zurückführen, ſo wollen wir auch dies zunächſt noch den Betreffenden überlaſſen und haben auch nichts dagegen, wenn ſeit 1895 für die von *Vasari* dem *Sangallo* zuerkannte Kaſſettendecke in *Maria maggiore, Alberti* als Erfinder glaubhaft gemacht wird.

Und noch ein zweites: in dem in Berlin 1901 erſchienenen Werkchen des Dr. *Paul Wenz*: „Die Kuppel des Domes *Santa Maria del Fiore* zu Florenz", das gerne als eine ſolide, intereſſante Arbeit anerkannt wird, findet ſich eine Ehrenrettung des *Ghiberti*, die nur angenehm berühren kann „denn ſowohl theoretiſch in ſeinem Architekturtraktat als auch praktiſch in ſeinen Modellen der Jahre 1418—1420 und in der Geſtaltung der architektoniſchen Hintergründe ſeiner Bronzereliefe, erwies ſich *Ghiberti* als ein Baumeiſter von feinſtem Verſtändnis". Aber gebt dem Kaiſer was des Kaiſers iſt und Gott was Gottes iſt — *Ghiberti* wird gewiß ſeinen Anteil an der Sache niemand ſchmälern wollen, aber wenn *Alberti* in ſeinem Briefe S. 9 bis 14 an *Brunellesco*, dieſen als den Architekten des Baues rühmt, und ihn mit dem höchſten Lob überſchüttet, dann brachte er wohl die öffentliche Meinung zum Ausdruck und wir müſſen ihm glauben.

Einer Ehrenrettung der Meiſter des Trecento in bezug auf die Priorität des Kuppelbaues bei italieniſchen Kirchen, habe ich früher ſchon Ausdruck verliehen und ſie in dieſem Buche wiederholt bekräftigt.

Weiter: eine abſolute Gewißheit, ein aktenmäßiger Nachweis, daß *Brunellesco* den *Palazzo Pitti* erbaut habe, beſteht nicht. Nicht einmal das Jahr ſeiner Erbauung iſt geſichert. 1440 wird dafür angenommen, aber von 1440—1443 fehlen alle urkundlichen Nachrichten über *Brunellesco*.

Der Mediceerpalaſt (*Riccardi*), 1430 begonnen, ſei entweder von *Brunellesco* ſelbſt oder von *Michelozzo* nach des erſteren Plänen erbaut worden. Auch hier nichts Poſitives!

R. Redtenbacher (a. a. O. S. 89) hebt hervor, daß über *Cronaca* urkundlich nur verbürgt ſei, daß er für ſeine Tätigkeit von der Bauverwaltung des Florentiner Domes und der von *S. Spirito* bezahlt wurde. Wann er von Rom nach Florenz zurückkehrte, iſt nicht beſtimmt, ebenſowenig die Zeit, wann er den *Palazzo Strozzi* mit dem Hauptgeſimſe verſah und wann er den Hof dort erbaute. Es iſt ſogar nicht ausgeſchloſſen, daß er den Plan zu dieſem in ſeinem 32. Lebensjahre ſelbſt entwarf und nicht *Benedetto da Majano*.

Nach *Raschdorff*[19] hat aber doch *Benedetto da Majano* den Bau begonnen, zu dem der Grundſtein 1489 gelegt wurde. Nach ihm und *Redtenbacher* war der Bau 1491 bis zur Höhe der Türklopfer — alſo erſt bis zur halben Höhe des Erdgeſchoſſes gediehen — *Cronaca* ſoll aber trotzdem den Hof und das Kranzgeſimſe ausgeführt haben, das ſchon zur Zeit *Vasari*'s ob ſeiner großen Ausladung und ſeiner eigentümlichen Konſtruktion bewundert wurde. *Redtenbacher* ſagt, es ſei einem antiken, bei *Spogliachristo* in Rom gefundenen Geſimsteil nachgebildet, aber im Verhältnis zur Faſſade vergrößert worden.

[19] Raschdorff, J. Palaſt-Architektur von Oberitalien uſw. Berlin 1883.

Daß wir es mit der Nachbildung eines normalen korinthiſchen Konſolengeſimses mit Zahnſchnitten, Eierſtäben, kaſſettierter Hängeplatte und Sima zu tun haben bedarf wohl nicht erſt einer Aufklärung. Aber darauf hätte wenigſtens aufmerkſam gemacht werden können, daß es ſich nur um Teilſtücke des antiken Hauptgeſimſes handelt, um Corona und Fries, letzterer in beſcheidenſter Form, daß aber der Architrav mit richtigem Gefühl für das Struktive unterdrückt iſt, und einem kräftigen Wulſt Platz macht. Das iſt neu, ein Fortſchritt und ein Verdienſt des Meiſters, wie auch der Umſtand, daß er die Höhe des Geſimſes auf die Geſamthöhe des Rumpfes, auf ſeine drei Stockwerke zuſammengefaßt, geſtimmt hat und nicht in antikem Sinne auf das oberſte Geſchoß.

Im Jahre 1504 war der Palaſt zur Hälfte fertig und erſt 25 Jahre nach *Cronaca*'s Tod — alſo 1533 — wurde der Bau vollendet, aber ohne daß das berühmte Kranzgeſimſe ringsum durchgeführt worden wäre. Darnach wäre es *Cronaca* nicht beſchieden geweſen, den Bau zu Ende zu führen, obwohl *Vasari* das Gegenteil berichtet. Darf man darnach *Cronaca* als Meiſter der Geſimskonſtruktion annehmen? Im großen Toskanawerk von *v. Stegmann* und *v. Geymüller* wird nunmehr *Giuliano da Sangallo* (1445—1516) als Erfinder des Baues bezeichnet auf Grund des hölzernen Baumodelles und der von *Jodoco del Badia* veröffentlichten Baurechnungen.

Nach der Angabe des letzteren wurde der Bau ſo gefördert, daß im Juli 1500 die Konſolen des Hauptgeſimſes auf der Seite gegen den *Mercato vecchio* verſetzt, und am 15. September des gleichen Jahres dieſer Teil vollendet war: *Giuliano da Sangallo* hat alſo ſeinen Kollegen *Cronaca* noch um 8 Jahre überlebt. Der letztere hätte alſo doch noch das Glück gehabt, die Wirkung ſeines Hauptgeſimſes zu erproben und *Vasari* hätte Recht behalten.

Für die Tätigkeit der toskaniſchen Meiſter ſei bezüglich ihrer Lebensſtellung und Bautätigkeit auf das große Toskanawerk verwieſen, das in den wenigſten Fällen verſagt. Für das Leben und Wirken der drei größten Meiſter der Renaiſſance in Italien ſind die Unterſuchungen *H. v. Geymüller*'s in ſeinem Werke über die urſprünglichen Entwürfe für *St. Peter* in Rom und ſeine große, vor ſeinem Tode noch der Hauptſache nach vorbereitete Arbeit über *Bramante* (die wohl in nicht zu langer Friſt der Öffentlichkeit übergeben werden wird) zur Zeit noch maßgebend, und über *Brunellesco*, ſein Leben und Wirken, *C. v. Fabriczy* (Stuttgart 1892). Der nach neuen Quellen von *H. v. Geymüller* bearbeitete Stoff: „*Michelagnolo Buonarroti* als Architekt" iſt als Sonderdruck der *Michelangelo*-Monographie aus dem Werke „die Architektur der Renaiſſance in Toscana" (München) erſchienen, ſo daß dieſe grundlegende Arbeit auch weitern Kreiſen zugänglich gemacht worden iſt. Wir bewegen uns hier auf einem noch nicht erſchöpfend durchforſchten Boden. Das Studium der Archive mag noch manches zutage fördern, wobei die eine oder andere, heute noch felſenfeſt daſtehende Meinung ſtürzen wird.

Und wenn *H. Wölflin* in ſeinem Büchlein „Renaiſſance und Barock" (II. Aufl. München 1907) ſagt: „Es iſt Aufgabe der Künſtlergeſchichte, den ganzen Reichtum der ſchaffenden Kräfte aufzuzählen und den ‚Individualitäten im einzelnen' nachzugehen", ſo möchte ich das nicht beſtreiten, aber für uns iſt dieſes Nachgehen zunächſt belanglos. Wir könnten dies nur kurz oder „oberflächlich" beſorgen und würden in dieſem Falle ebenſowenig über die Fragen des Weſens der Stilwandelungen ins Reine kommen, als es den Geſchichtſchreibern der Kunſt und Künſtler gelungen iſt. Wir wollen es der Einfachheit wegen lieber mit einer

Einordnung der Renaiſſance- und Barock-Architektur, nach der Zeitfolge ihrer Werke verſuchen, wobei wir auf den in Fußnote 17 genannten *R. Redtenbacher* und *Giorgio Vasari* verweiſen. Das entſcheidende Urteil und das „Warum" in baukünſtleriſchen Dingen, wird nicht mit Worten außerhalb des Faches Stehender erfochten, auch nicht mit problematiſchen Unterſtellungen, an die der ausführende Künſtler wohl nie gedacht hat. Sicher iſt, daß uns der Techniker *Brunellesco* in ſeinem ſchlichten Baubeſcheid mehr über die Gründe bei der Formgebung ſeiner Domkuppel ſagt, als es ein anderer, ſpäter geborener, mit volltönenden Worten zu tun imſtande wäre.

Sonſt wolle nicht vergeſſen werden, daß das Ende einer Kunſtperiode nirgends und zu keiner Zeit ſchroff abſchließt, daß vielmehr Übergangsſtufen beim Beginn einer neuen allenthalben beſtehen. Der Meiſter einer ſolchen Zeit kann ſomit der abſterbenden und der neu auflebenden Weiſe angehören und will darnach beurteilt werden. Nicht immer ſind die Grenzen leicht zu ziehen.

Iſt es aber wirklich notwendig, alles was auf dem Gebiete der Kunſt geſchieht, auch zu klaſſifizieren, überall die verſchiedenen Erſcheinungen und Wandelungen innerhalb eines Stiles in Gefachen unterzubringen? Entſtehen, Blühen und Vergehen ſind zu allen Zeiten zu verzeichnen und werden immer wiederkehren auf unſerer Erde. Die Übergänge vollziehen ſich bei einer Schöpfung früher, bei einer andern ſpäter, ſchroffer oder weniger ſchroff. Für das Ganze bleibt dies gleichgültig. Iſt es wirklich für den Gang der Geſchichte ſo unbedingt notwendig, den einen Meiſter in das Gefach A, den andern in das Gefach B oder C zu ſtecken? Hängt davon allein Wohl und Wehe der Kunſtgeſchichtſchreibung und die Wertung der Werke und ihrer Meiſter ab? Geht denn alles in der Kunſt in einer ununterbrochen glatten, ſchiefen Ebene auf- oder abwärts? Gibt es keine Seitenſprünge oder Entgleiſungen? Wer ſind denn die Herren der Schöpfung die beweiſen wollen, daß dieſes oder jenes Kunſtwerk beſſer ſei als ein anderes oder was das alleinrichtige iſt? Wie viel geht dabei auf Rechnung der Koterien, der Mode, der Mache oder der Gegenſeitigkeit?

Glaubt man wirklich, daß der *Palazzo del Consiglio* in Verona weniger ſchön ſei, ſeitdem ihn *Bernascoui* dem *Fra Giocondo* abgeknüpft und dem Veroneſer *Rizzo* zugeſprochen hat, daß das *Panthcon* des *Agrippa* an ſeinem konſtruktiven Wert etwas eingebüßt hat, ſeitdem es dem *Hadrian* zugeſprochen wurde? Ich glaube kaum. Auch werden für mich die Palaſthöfe in Urbino und Gubbio nicht ſchöner, ſeitdem wir ſicher wiſſen, daß man ſie in dem Gefache für „Hochrenaiſſance" künftig ſuchen ſoll.

Sind Unterteilungen überhaupt nötig? Vielleicht tut man beſſer, die Renaiſſancebewegung, nach *Wölflin*, durchzuführen bis zum Barock und dieſen für ſich zu behandeln, wobei man aber nicht vergeſſen darf, daß ſein Auftreten eine Folgeerſcheinung und nicht etwas abſolut Neues bedeutet.

11. Epochen der Renaiſſance.

In der erſten Auflage (1903) dieſes Buches wurde, dem Vorgange *J. Burckhardt*'s folgend (Cicerone 1. Aufl. Basel 1860), die erſte Epoche der Renaiſſance in Italien als Frührenaiſſance, die zweite als Hochrenaiſſance bezeichnet, in eine dritte die Werke der Künſtler von 1540—1580 verwieſen — „die Zeit der großen Theoretiker *Vignola, Serlio, Palladio* und *Scamozzi*" — und in einer vierten, die Barockmeiſter und deren Bauten erledigt.

Die erſte Epoche (1420—1500) bezeichnet *Burckhardt* als die Zeit des Suchens. In ihr käme die Verzierungsluſt der Künſte im allgemeinen zum Ausdruck, die auch in der Architektur ſich fortſetze. Die Zeit des Suchens? — Ja; aber es wird doch niemand eine beſondere Verzierungsluſt am *Palazzo Pitti*,

Medici, *Strozzi* oder *Gondi* und *Rucellai* in Florenz, oder am *Palazzo di Venezia* in Rom erkennen wollen? Nur an kirchlichen Bauten wäre eine ſolche zuzugeſtehen, nicht aber an Profanbauten. Außerdem iſt die Frührenaiſſance in der Lombardei und Venetien total anders als in Toskana! Als führende Meiſter werden *Brunellesco*, *Michelozzo*, *Cronaca*, *Alberti* und *Laurana* genannt.

Die zweite Epoche geht bis zum Jahre 1540 — „die goldene Zeit der modernen Architektur“ — die bei ihren Bauten auf das „Einfachgroße“ ihr Schwergewicht lege. Wohl ohne Widerſpruch. Ihre Repräſentanten ſind *Bramante*, *Rafael*, *Giulio Romano*, *San Gallo* und *Peruzzi* in Rom, *San Sovino* in Venedig, *Baccio d'Agnolo* in Florenz, *San Micheli* in Verona, *Falconetto* und *Ricci* in Padua und der dieſer und der folgenden Epoche angehörige *Michelangelo* (1475—1564).

Die Bauten der dritten Epoche weichen im Charakter von denen der zweiten etwas ab. Es ſind mehr verſtändige als phantaſievolle Leiſtungen, die ein reines, aber kaltes Detail zeigen, ſicher aber kein widerſinniges. Es beruht auf dem Studium und dem feinen Verſtändnis und guten Geſchmack, der den antik-römiſchen Architekturen eigen iſt und richtig erfaßt wurde. Der größte Meiſter dieſer Epoche bleibt *Vignola* mit ſeinen Bauten und dem, in ſeiner Art, klaſſiſchen Detail. Den Reigen ſchließt hier der große *Andrea Palladio*, vornehm und ablehnend gegen die ſich bietenden Verlockungen zur freieſten Ausdrucksweiſe der Architekten der Folgezeit.

Die vierte Epoche beginnt etwa um das Jahr 1580. Die ſtiliſtiſche Ausdrucksweiſe an den Bauten dieſer Zeit wird als „barock“ bezeichnet, die Weiſe ſelbſt der Barockſtil genannt. Sein franzöſiſch-deutſches Ende heißt das Rokoko, das Italien, England und die Niederlande ablehnten, mit ganz wenig Ausnahme. „Es iſt die Epoche, die das Detail mißhandelt, wegläßt oder vervielfacht.“ 12. Barockſtil.

Der einflußreichſte Meiſter nach dem gefeierten *Bernini* iſt *Giacomo della Porta*, der tollſte iſt der aus Modena ſtammende Theatinermönch *Guarino Guarini* (1624—1683) mit ſeinen Bauten in Meſſina und Turin. Zu den letzten Vertretern der Renaiſſancebewegung zählen *F. Juvara*, *L. Vanvitelli* und *Nicola Salvi*, die übrigens von widerſinnigen Einzelformen nichts wiſſen wollen und als ſtrenge und ernſte Meiſter zu nehmen ſind, wie deren Hauptwerke die *Superga* bei Turin, das Schloß in Caſerta und die *Fontana Trevi* in Rom zur Genüge beweiſen. Während ſich ſonſt der Barockſtil an die Maſſen und Verhältniſſe hält, treibt der genannte *Guarini* die Willkürlichkeiten auf die Spitze. Bei dieſes Künſtlers Wirken mag die abfällige Kritik über den Stil zum Teil am Platze ſein, wogegen der Trentiner *Pater Pozzo* (1642—1705) heute noch die Welt durch ſeine kunſtvollen perſpektiviſchen Decken- und Wanddekorationen, durch die Virtuoſität ſeiner Mache entzückt, und die *Bibiena* ſich immer noch einer hohen Anerkennung für ihre Schöpfungen in der Theaterbaukunſt erfreuen.

An Stelle der vier Unterteilungen *J. Burckhardt*'s, könnte man ſich auch mit dreien, unter dem Titel: Früh-, Hoch- und Spätrenaiſſance, wie *C. Gurlitt* es will, begnügen. Und wenn er *Michelangelo* (1475—1564) und *Palladio* (1518—1580) an die Spitze der Baugeſchichte der letzten Renaiſſancezeit ſtellt: „Michelangelo den Titanen des individuellen Wollens“, wodurch er zum Vater des Barocco wird, denn von ihm rühren die erſten Wunderlichkeiten in der *Laurenziana* und der *Mediceer*-Kapelle in Florenz her — und „*Palladio* den Meiſter innerer, auf dem Studium der Antike baſierenden Geſetzmäßigkeit“, ſo könnte man damit auch zufrieden ſein. Hier ſagt *Gurlitt* mehr als ſein Kritikus *A. Riegl* und verſchiedene andere es vermocht haben.

Wenn *J. Burckhardt* der Vorwurf gemacht werden will, daß er den Barockſtil ſchlecht behandle, ſo muß denn doch nochmals hervorgehoben und daran erinnert werden, daß er ihm wieder das höchſte Loblied ſingt (vergl. Cicerone, S. 366 u. 368), das außer ihm, im Jahre des Heils 1860, wohl noch niemand gewagt haben würde. Heute ſind die Götter von damals abgetan, und mehr als verlangt wird, beſchäftigen ſich unſere Künſtler und Kunſtgelehrten mit dem Barock, den Urſachen ſeiner Entſtehung, dem Inhalt ſeines Weſens und ſeinen charakteriſtiſchen Eigentümlichkeiten uſw.

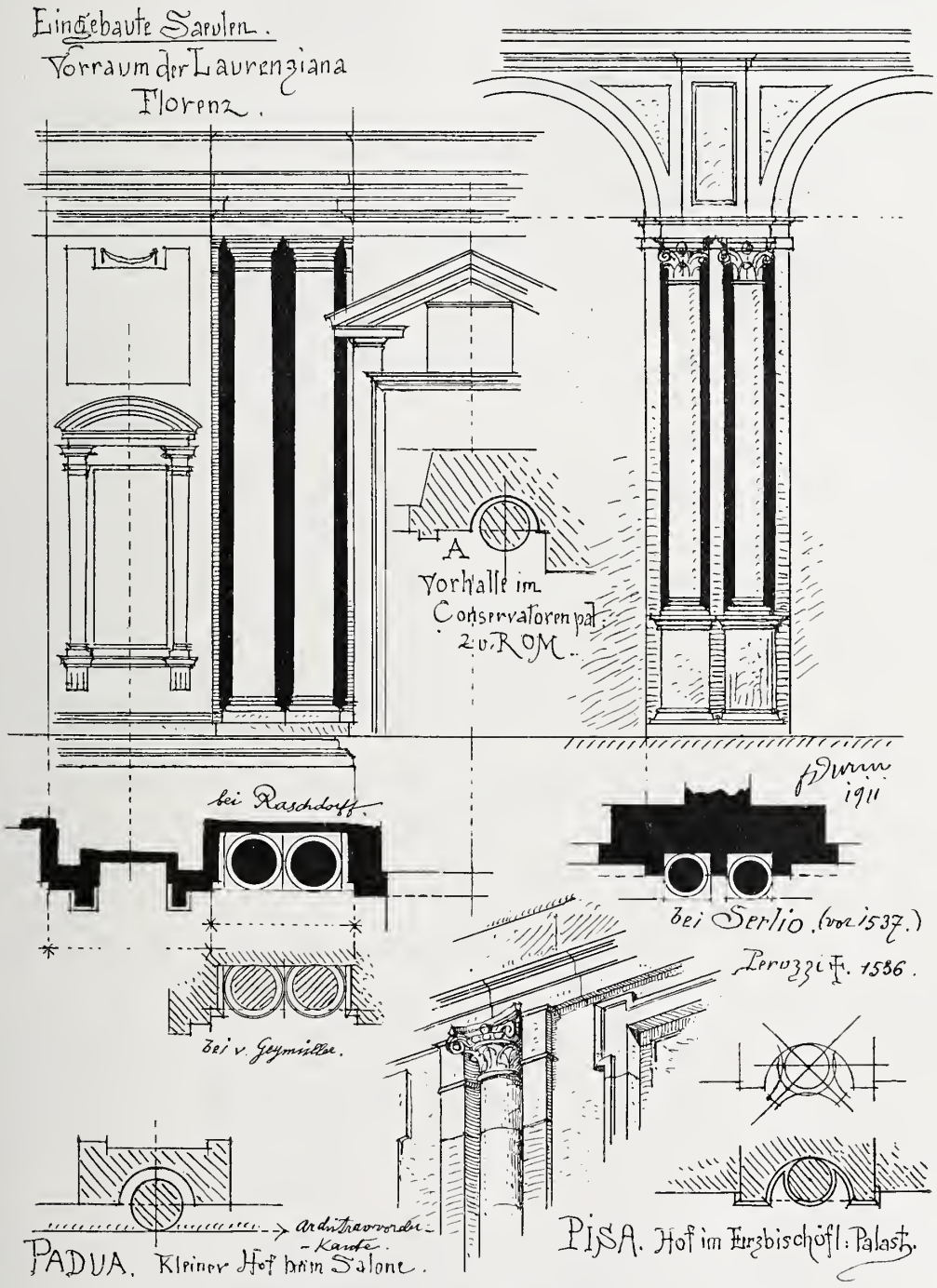
Vergl. auch die neueſte Bekanntgebung einer Äußerung *Jacob Burckhardt*'s in dem eben erſchienenen Buche: *Jacob Burckhardt*, Briefe an einen Architekten 1870—1889. München 1913. S. 6. „Mein Reſpekt vor dem Barocco nimmt ſtündlich zu und ich bin bald geneigt, ihn für das eigentliche Ende und Hauptreſultat der lebendigen Architektur zu halten. Er hat nicht nur Mittel für alles, was zum Zweck dient, ſondern auch den ſchönen Schein. Worüber einſt mündlich mehreres.“ Rom, den 5. April 1875.

C. Gurlitt ſieht in dem Barock den Stil, der von antikiſierender Baſis ausgeht, durch bewußte freie, modern vielgeſtaltige Behandlung des Baugedankens wie des Details zu einer geſteigerten, am Schluſſe bis zur Tollheit übertriebenen Ausdrucksform führt. Dies fühlt auch *Burckhardt* heraus und man läßt ſich beide gefallen.

Wenn man ſich vergegenwärtigt, daß der ganze Renaiſſanceſtil unorganiſch iſt, wobei nur die toskaniſchen Paläſte der erſten Epoche und ein Teil der römiſchen Barockpaläſte auszunehmen wären, ſo wird man ſich auch mit manchen, im Barockſtil gebotenen Ausartungen abfinden können, ſolange ſich dieſe in einem anſprechenden Linienfluß bewegen. „Wo ein Reiz für das Auge vorhanden iſt, da liegt auch ein Element der Schönheit. Und es werden im Barocco oder in der Renaiſſance im allgemeinen, Aufgaben gelöſt, die in der griechiſchen und in der nordiſch-gotiſchen Baukunſt, alſo in den rein organiſchen Stilen, niemals glückten.“ Was nun aber der Barocco alles fein ſoll, aus was ſeine charakteriſtiſchen Merkmale beſtehen, der Stil „der ſich aus dem Vorhergehenden nicht ableiten läßt“ (sic), der eine breite ſchwere Maſſenhaftigkeit verlange, der als weſentliches Merkmal einen maleriſchen Charakter trüge (z. B. *Palazzo Ruspoli* oder *Farnese* in Rom?), der Licht und Schatten ſeine eigenſten Elemente nenne (wie wenn andere Stile ohne ſie zu denken wären), der dem Marmor ausweicht und faſt durchweg den Travertin aufnimmt, „ſeitdem dieſer durch den Farneſiſchen Hof, durch *Michelangelo* geadelt worden ſei“, deſſen Straßenfaſſaden aber aus verputztem Backſteingemäuer beſtehen, und den *Bramante* doch wohl auch nicht durch ſeine Verwendung bei den Faſſaden der *Cancelleria* und des *Pal. Girand* in den Kot gezogen hat, der empfindlich die Säulenhöfe meidet und nur in Pfeilerhöfen ſich ergeht, obgleich *Bramante* im Hofe von *Maria della Pace* zu Rom den Pfeilerhof etwas früher für ſich in Anſpruch nehmen kann, wer das alles erfahren will, der möge ſich an den anſprechenden Ausführungen *Wölflin*'s und *Riegl*'s u. a. erfreuen. Und wenn der letztere auch ſagt, daß der Barock zuviel Bildwerk zur Dekoration benutze und darin mit der Gotik in die gleichen Fehler verfalle, ſo mag das eine Sache für ſich bleiben, auch wenn noch hinzugefügt wird „daß die Abſicht des Barocco eine überwiegend fernſichtige ſei“, wobei er wohl ſagen wollte, daß die Bauten auf Fernwirkung berechnet ſeien und wenn davon geſprochen wird, „daß die Berge unten endigen“ (wir pflegen vom Fuße eines Berges zu reden), ſo ſei dies nur nebenbei bemerkt. Zeit und Papier wären zu koſtbar für die Aufzählung weiterer Proben.

Wir laſſen es uns gefallen, wenn jemand ſagt: der Barock will packen mit der Gewalt des unmittelbaren Affektes; auch der Satz mag zu recht

Abb. 19.



Weitere eingebaute Säulen in Florenz, Padua, Piſa, Mailand und Rom.

beſtehen, daß wir von ihm momentan eine ſtarke Wirkung erfahren, daß wir aber bald mit einer gewiſſen Ödigkeit entlaſſen werden. Woher er kam

der Fahrt und wie fein Nam' und Art — wiffen wir, auch ohne Begleitung von Schellengeläute. Was *Michelangelo* an widerfinnigen Formen verbrochen hat, läßt fich wohl kurz zufammenfaffen. Was uns immer bei diefen verföhnen muß, das ift die Klarheit und Schönheit der angewandten Profilierungen. Die eingefchachtelten Säulen der *Laurenziana* find auch fonft z. B. in Padua und von *Serlio*, dann am Palazzo des Bildhauers *Lioni* in Mailand, in der Halle der Konfervatorenpaläfte zu Rom ufw. gemacht worden, fogar fchon im Altertum (vergl. den fog. Tempel des *Deus rediculus* bei Rom). Bei der Unmöglichkeit der Angabe des Tages, Monates oder Jahres, an dem eine Epoche geendet und die andere begonnen, bei der Gewißheit, daß die Träger einer folchen nicht mit diefer zugleich das zeitliche gefegnet haben, fei die Zufammenftellung der großen Namen unter Beifügung ihrer Hauptwerke im Ganzen und nicht nach Epochen geordnet, aber, foweit dies möglich ift, nach der Zeit des Wirkens der Träger, gewagt. Danach kann ja leicht herausgelefen werden, in welche der genannten Epochen die Meifter einzureihen wären oder in welcher fie arbeiteten. Trotz aller Unficherheiten in den Angaben ift an den z. Z. geglaubten, feftgehalten worden in Ermangelung von etwas befferem.

Zufammenftellung der bedeutendern Meifternamen und Bauwerke der italienifchen Renaiffance.

(1379—1446) 1) *Filippo di Ser Brunellesco.*
Domkuppel, die *Pazzi*-Kapelle, die Säulenbafilika *S. Lorenzo* (1425 beg.), *S. Spirito*, *Palazzo Pitti*, das Findelhaus (1421), alle in Florenz.

(1396—1472) 2) *Michelozzo-Michelozzi.*
Mediceer-Bank in Mailand (Portal) 1457—1470, *Palazzo Riccardi-Medici* in Florenz, *Portinari*-Kapelle in *S. Eustorgio* in Mailand. *Michelozzo* wird 1464 wegen des Baues des Rektorenpalaftes nach Ragufa berufen.

(1404—1472) 3) *Leon Battista Alberti*,
bedeutendfter Architekturfchriftfteller der Renaiffance. *S. Francesco in Rimini*, *Palazzo Rucellai* in Florenz, *S. Andrea* in Mantua.

(1409—1464) 4) *Rossellino, Bernardo.*
Bauten in Pienza, Dom und *Palazzo Piccolomini* dafelbft, fowie *Palazzo Piccolomini* in Siena.

(1445) 5) *Pietro da Milano* und *Isaia da Pisa*
bauen mit andern den Triumphbogen des *Alfonso* zu Neapel. Einzug des Fürften 1443.

(1433—1519) 6) *Fra Giocondo.*
Loggia del Consiglio in Verona (?). *Vasari* fchweigt fich über den Erbauer der *Loggia* aus, *Burckhardt* fetzt fie in die Zeit vor 1500, *Bernasconi* fchreibt fie dem *Antonio Ricco* aus Verona gegen das Ende des XV. Jahrhunderts zu. Herausgeber des *Vitruv* und der Briefe des *Plinius*.

(1485—1522) 7) *Tomaso Rodari* und *Solari* als Dombaumeifter in Como und an der *Certosa* bei Pavia tätig.

(1432—1490) 8) *Giuliano da Majano.*
Porta Capuana und Villa *Poggio Reale* in Neapel; *Palazzo di Venezia* in Rom (?). Meifter nicht gefichert.

(1442—1497) 9) *Benedetto da Majano.*
Vorhalle der Kirche *S. Maria delle Grazie* bei Arezzo (?).

(1457—1508) 10) *Simone Pollajuolo, detto il Cronaca.*
Hauptgefimfe des *Palazzo Strozzi* und *Palazzo Guadagni* zu Florenz.

(1445—1516) 11) *Giuliano da Sangallo.*

S. Maria delle Carceri zu Prato, *Palazzo Gondi* zu Florenz, Halle gegenüber dem Findelhaus daſelbſt. 1466 auch an der *Certosa* tätig.

(1410—1479) 12) *Antonio Averlino,* genannt *Filarete.*

Architekturſchriftſteller (Traktat). Der in ſeinem Traktat geſchilderte Palaſt des *Banco Mediceo* in Mailand. *Spedale maggiore* daſelbſt und Bronzetüren für *St. Peter* in Rom.

(1447—1522) 13) *Giovanni Antonio Omedeo* (*Amedeo*). „1522 die XXVII. *Aug. Jo. Antonius Amedeus annorum 75 ex decrepitate*“ (vergl. *Malaguzzi Valeri.* S. 281).

Cappella Colleoni zu Bergamo, auch an der *Certosa* bei Pavia tätig als Architekt und Bildhauer. Beherrſcht lange Zeit die ganze lombardiſche Architektur.

(1439—1502) 14) *Francesco di Giorgio.*

Feſtungsbaumeiſter in Siena; in Urbino und Gubbio an den Bauten des *Federigo di Montefeltro* und am *Palazzo del Comune* in Ancona tätig, machte das Modell für die Kirche *Madonna del Calcinajo* zu Cortona.

(1450—1492) 15) *Baccio Pontelli.*

Mitarbeiter am Herzogspalaſt zu Urbino und Gubbio, neben *Luciano Laurana,* ſpäter in Rom unter *Sixtus IV.* viel beſchäftigt.

(1468—1482) 16) *Luciano da Laurana*

als Erbauer des *Palazzo* in Peſaro nicht erwieſen, aber Hauptarchitekt bei den Schlöſſern in Urbino und Gubbio, auch als Erbauer des Luſtſchloſſes *Poggio Reale* bei Neapel (?) genannt. *Rocchetta* bei Peſaro.

(1442—1522) 17) *Ventura Vittoni.*

Madonna dell' Umiltà zu Piſtoja. Die Kuppel von *Vasari.*

(1455—1534) 18) *Antonio da San Gallo.*

Kirche *S. Biagio* in Montepulciano.

(1480) 19) *Martino Lombardi.*

(1481—1489) 20) *Pietro Lombardi.*

(1504—1516) 21) *Santi Lombardi.*

Scuola di S. Marco, San Zaccaria, Maria dei Miracoli, Palazzo Vendramin Calergi, Palazzo Correr Spinelli in Venedig, *Santa Giustina* in Padua.

(1444—1514) 22) *Donato d'Angelo,* genannt *Bramante.*

Architekt vieler oberitalieniſcher Bauten; *Maria delle Grazie* (?) und *S. Satiro* in Mailand, *S. Maria della Pace,* der *Tempietto,* die *Cancelleria* und der *Palazzo Giraud,* der *Vatikaniſche Palast* und *St. Peter* in Rom. (Nicht alle ihm zugeſchriebenen Bauten geſichert.)

(1483—1520) 23) *Raffael Sanzio.*

Beim Vatikan und an *St. Peter* beſchäftigt, *Chigi*-Kapelle in *Maria del Popolo, Villa Madama* bei Rom, *Palazzo Pandolfini* in Florenz, Privatpaläſte in Rom.

(1506) 24) *Giovanni Dolcebuono.*

Atrium der Kirche *S. Maria presso S. Celso* in Mailand. Baubeginn 1490.

(1498—1546) 25) *Giulio Romano.*

Villa Madama bei Rom, *Palazzo Cicciaporci* in Rom, *Palazzo del Tè,* fein Haus und *Palazzo di Giuſtizia* in Mantua.

(1476—1551) 26) *Girolamo Genga.*

Palaſt in Peſaro, Biſchöflicher Palaſt in Sinigaglia, neuer Teil der *Villa Imperiale* bei Peſaro mit Terraſſen- und Gartenanlagen.

(1446—1523) 27) *Baldassare Peruzzi.*

Farnesina, Palazzo Linotta, Palazzo Pietro ed Angelo Massimi zu Rom. Architekturſchriftſteller.

(1486—1570) 28) *San Sovino, Jacopo Tatti.*
Palazzo Corner, Cà Grande, Bibliothek an der *Piazetta, Scala d'oro, Loggia* beim *Campanile* in Venedig.

(1482—1546) 29) *San Gallo, Antonio Giovane.*
Palazzo Farnese (ohne das Hauptgefimfe) in Rom. Gefimfe von *Michelangelo.*

(1460—1543) 30) *Baccio d'Agnolo.*
Palazzo Bartolini (*Hôtel du Nord*) und *Palazzo Torrigiani* in Florenz.

(1475—1522) 31) *Sebastiano Serlio, Bolognese.* Schüler des *Peruzzi.*
Architekturfchriftfteller. Von befonderem Wert fein Werk über Architektur (1537—1540). Venezianer Ausgabe: Lib. I—VII. 1584.

(1458—1534) 32) *Giov. Mar. Falconetto.*
Palazzo Giuftiniani und *Porta S. Giovanni* in Padua.

(1533) 33) *Giovanni Dosio.*
Palazzo Larderel und *Cappella Gaddi* in *S. Maria Novella* in Florenz.

(1484—1559) 34) *Michele San Micheli.*
Dom in Montefiascone, *Palazzo Canossa, Bevilacqua, Cappella Pellegrini* und Stadttore in Verona, Zara und Sebenico.

(1475—1564) 35) *Michel Angelo Buonarroti.*
Architekt von *St. Peter* in Rom, Kuppelmodell, Sakriftei und Bibliothek von *S. Lorenzo* in Florenz, Umbau des Kapitols in Rom. Pläne zu den Konfervatorenpaläften.

(1507—1573) 36) *Giac. Barozzi da Vignola.*
Vigna di Papa Giulio bei Rom, Hallen bei Araceli, *Farnese*-Palaft in Caprarola und Palaft in Piacenza. Bedeutender Architekturfchriftfteller. Buch über die antiken Säulenordnungen.

(1491—1580) 37) *Pirro Ligorio.*
Kirche *S. Maria sopra Minerva* und die päpftliche *Villa Pia* beim Vatikan, im Vatikanifchen Palaft und an *St. Peter* tätig.

(1511—1574) 38) *Giorgio Vasari.*
Kuppel der *Umiltà* in Piftoja, *Uffizien* in Florenz, Bauten in Arezzo.

(1511—1592) 39) *Ammanati, Bartolomeo.*
Hofanlage des *Palazzo Pitti* und Schöpfer des Neptunbrunnens in Florenz, *Palazzo Pucci, Vitali* u. a., dann *Palazzo Ruspoli* in Rom.

(1522—1592) 40) *Pellegrino Pellegrini Tibaldi.*
Univerfität, Hof des *Arcivescovado, Palazzo Magnani* (mit Wandmalereien des *Mantegna*) in Bologna.

(1506—1563) 41) *Montorsoli, Fra Giovanni.*
Palazzo Doria in Genua, Marmorbrunnen in Meffina.

(1511—1572) 42) *Galeazzo Alessi.*
Das *Municipio* in Mailand, *S. Maria di Carignano, Palazzo Imperiali, Palazzo Brignole, Palazzo Spinola, Palazzo Pallavicini* in Genua.

(1518—1580) 43) *Andrea Palladio.*
Basilika, Palazzo Porto, Villa Rotonda in und bei Vicenza, Kirche *S. Redentore* in Venedig.

(1552—1616) 44) *Vincenzo da Scamozzi.*
Neue *Procurazien* in Venedig, *Palazzo Trissino* in Vicenza, *Palazzo Cornaro* am *Canale Grande* und Vollendung der Bibliothek *San Marco* in Venedig. Architekturfchriftfteller, *Architettura universale.* 1625 (nach feinem Tode veröffentlicht).

(1599—1667) 45) *Francesco Borromini.*
Palazzo Spada, Türme von *S. Agnese,* die *Sapienza, Andrea delle Fratte, Palazzo Barberini,* alle in Rom.

(1556—1639) 46) *Maderna, Carlo.*
Langfchiff von *St. Peter*, *Palazzo Mattei*, *Palazzo Barberini* zu Rom.

(1598—1680) 47) *Giovanni Bernini.*
An *St. Peter* in Rom tätig, Tabernakel in *St. Peter*, *Palazzo S. Apostoli*, *Palazzo Barberini*, *Fontana* auf *Piazza Navona*, Kolonnaden vor *St. Peter* in Rom.

(1543—1607) 48) *Domenica, Fontana.*
Portal der *Cancelleria*, *Acqua Paolina*, Aufftellung des Obelisken auf dem Petersplatz in Rom.

(1541—1604) 49) *Giacomo della Porta.*
Villa Aldobrandini in Frascati, *S. Annunziata* in Genua, die Faffade von *Luigi dei Francesi.*

(1685—1735) 50) *Filippo Juvara.*
Domkuppel zu Como, die *Superga* bei Turin.

(1624—1683) 51) *Guarino Guarini.*
Mathematiker und Architekturfchriftfteller, Theatinermönch aus Modena. *S. Gregorio* zu Meffina, *Palazzo Carignano*, *S. Lorenzo* in Turin, verfchiedene Entwürfe für Kuppelkirchen. (Bücherausgaben: 1686 I. Aufl., 1737 II. Aufl. mit Text.)

(1700—1773) 52) *Luigi Vanvitelli.*
Schloß in Caserta bei Neapel.

(1642—1705) 53) *Pater Pozzo.*
Idealentwürfe von Architekturen. Berühmtefter Kirchenmaler. Verfaffer des Buches: *Perspectivae pictorum atq. architectorum.* 1706. Der Maler und Baumeifter Perfpectiv. Kleinformat-Ausgabe.

(1625—1665 und 1769.) 54) *Giovanni Maria Galli*, genannt *Bibiena.*
Künftlerfamilie, Theaterbaumeifter, Feftdekorationen. Größeres Werk über: *Architetture e Prospettive da Giuseppe Galli Bibiena.* 1740.

13. *Luciano da Laurana.*

Was mich weiter für das Aufgeben der beliebten Unterteilungen bei der Baugefchichte der Renaiffance in Italien beftimmen könnte, ift das neuerdings verfuchte Hervorheben eines Meifters des Quattrocento durch Profeffor *Th. Hofmann* in feiner Schrift: Die Bauten des Herzogs *Federigo di Montefeltro* als Erftlingswerke der Renaiffance, Leipzig 1905" (vergl. auch die Befprechung der Schrift in der Deutfchen Bauzeitung, Jahrg. 1905); eines Meifters, den ein kunftfinniger Fürft, unter Ablehnung der damaligen Florentiner Baukünftler, für feine Schloßbauten in Urbino und Gubbio berief, den *Luciano da Laurana* aus Dalmatien. Seine Anftellung ift durch das nachftehende Patent bekräftigt, deffen Original fich in der Vatikanifchen Bibliothek zu Rom befindet. Sein Wortlaut in deutfcher Überfetzung gab uns 1857 *Fried. Arnold*[20]). Es foll Zeugnis ab-

[20]) Arnold, F. Der Herzogliche Palaft von Urbino. Leipzig 1857. — Original des Patentes in der Vatikanifchen Bibliothek zu Rom. Trotzdem kennt *Vasari* den Meifter nicht. Ob er es „abfichtlich oder nicht", verfäumte ihn zu erwähnen, mag hier unerörtert bleiben. Die Angaben *Reposatis*, nach denen mit dem Palaftbau 1447 begonnen worden fein foll, find danach zu korrigieren, oder fie befchränken fich auf Arbeiten unterhalb des Bodens, die mit dem Namen *Luciano*'s nichts zu tun haben.

Über feine frühere Tätigkeit ift nur weniges mit Beftimmtheit zu berichten. (Vergl. *F. Arnold* a. a. O.). *Baldi* fagt, daß er den *Poggio Reale* (*Ducale?*) zu Neapel erbaut und auch als Maler nicht unbedeutendes geleiftet habe. Er fei vom Neapler Hof an den Herzog *Federigo* empfohlen worden. *Serlio* berichtet über den Bau, daß ihn König *Alfons „per suo diletto"* ausführen ließ und nennt den Planfertiger feinen *„prudente architetto"*.

Trifft dies zu, dann muß die Erbauung des Schloffes *Poggio Reale* durch *Giuliano da Majano* (1481) abgefetzt werden. Beftimmt wiffen wir, daß der Schloßbau in Urbino in feiner heutigen Vollendung von *Laurana* nicht erlebt wurde. Man foll fich von einer fchlechten Laune nicht hinreißen laffen; das meifte korrigiert fich von felbft oder durch die Macht der Umftände. So ging es dem großen *Federigo von Montefeltro*, als er fich über die Florentiner Baumeifter ärgerte. Für feine Verhältniffe und Zwecke konnte er wohl kaum Nachbildungen oder Anlehnungen an den *Palazzo Pitti* oder *Riccardi* brauchen, aber fie verächtlich zu machen, war deswegen noch nicht nötig. Und daß fein Dalmatiner Freund und alter ego in Baufachen noch bei Lebzeiten einen Adlatus aus der Umgegend von Florenz erhielt, der auch nicht bis zur Vollendung am Schloßbau blieb, war ein Treppenwitz des Schickfals.

legen von dem ſelbſtändigen Urteil des Fürſten und deſſen Wertſchätzung der Architektur und deren Vertreter zu damaliger Zeit. Es lautet:

„Jene Männer, urteilen wir, müſſen geehrt und gerühmt ſein, die ſich finden ausgezeichnet an Geiſt und Fähigkeiten, die immer im Wert ſtanden bei den Alten und bei den Neueren, wie es iſt das Verſtändnis der Architektur, gegründet auf die Kunſt der Arithmetik und Geometrie, welche ſind von den ſieben freien Künſten die erſten, weil ſie im höchſten Grad von Gewißheit ſind, und iſt die Kunſt — die Architektur — von großer Wiſſenſchaft und großem Genie und von uns ſehr geachtet und gebilligt; und haben wir geſucht überall beſonders in Florenz, wo der Quell der Architektur iſt, und haben keinen Mann gefunden der wahrhaft befähigt iſt in dieſer Kunſt; zuletzt haben wir gehört und ſpäter durch Erfahrung geſehen nnd erkannt, wie der vortreffliche Mann *Luciano Oſtenſore* hiervon ſei gelehrt und unterrichtet in dieſer Kunſt; und habend beſchloſſen zu machen eine Wohnung ſchön und würdig unſerm Stand wie dem löblichen Ruf unſerer Voreltern, haben wir erwählt und beſtimmt den genannten Meiſter *Luciano* als Ingenieur und Haupt aller Meiſter, welche am genannten Werk arbeiten werden, ſo der Maurer und der Meiſter der Steinſchneider, der Meiſter der Holzarbeiter, der Schmiede und jeder andern Perſon, weſſen Grades ſie iſt und welche Beſchäftigung ſie am genannten Werke haben wird; und ſo wollen und befehlen wir unſern Meiſtern und Arbeitern und jedem von unſern Offizianten, welche die Aufſicht haben und irgend etwas beim genannten Werke verrichten, dem genannten *Luciano* zu gehorchen in jeder Sache und zu machen, was ihm von dieſem wird befohlen ſein, nicht anders als unſerer eigenen Perſon; und beſonders befehlen wir *Andrea Catoni* unſerm *Cancelliere* und Verwahrer der eingehenden Beſtimmungen wegen des genannten Hauſes, und ebenſo Herrn *Matteo dell'Isola*, Kaſſierer bei genannter Arbeit, daß ſie in den Bezahlungen ſich ſtreng den Beſtimmungen des Meiſters *Luciano* zu fügen haben. Ebenſo hat Meiſter *Luciano* unumſchränkte Gewalt, Freiheit und Kraft zu entfernen und anzunehmen die Meiſter und Arbeiter, ihren Lohn zu beſtimmen und innezubehalten, ſo die Arbeiten nicht zu ſeiner Zufriedenheit ſind, in Akkord oder Tagelohn arbeiten zu laſſen, zu beſtrafen, zu verurteilen, vom Lohn innezubehalten, wer nicht ſeine Schuldigkeit getan hat, und jede andere Sache zu machen, die ſich gehört für einen beauftragten Architekten und Obermeiſter, und dasſelbe was wir machen könnten, wenn wir gegenwärtig wären. Zur Beglaubigung deſſen haben wir dieſes Patent machen und mit unſerm großen Siegel verſehen laſſen.

Gegeben im *Caſtell Papiae* den 10. Juni 1468“[20]). (*Datum in Caſtello Papiae die 10. Junii 1468.*)

Mit ihm, und ſpäter wohl allein, war *Baccio Pontelli* an den beiden Schloßbauten in Urbino und Gubbio tätig, der nach *Laurana's* Tod Oberarchitekt bei *Federigo* wurde. In der *Milaneſi*-Ausgabe *Vaſaris* wird berichtet, daß *Pontelli* als Mann von 29 Jahren am Pifaner Dom tätig geweſen war, von wo er in des Herzogs Dienſte kam. Nach deſſen Tod 1842 verzog er ſich nach Rom, wo er unter *Sixtus IV.* namhafte Bauten ausführte (*S. Pietro in Montorio, S. Agoſtino* u. a.) und dort oder in Urbino 1492(?) ſtarb. Es wird angenommen, daß der Palaſt in der Hauptſache 1482 vollendet, alſo von *Pontelli* zu Ende geführt worden war. Unter ihm ſollen *Ambrogio Barocci* die Steinornamente an den Türen und Kaminen und *Gondolo Tedeſco* die Holzarbeiten gefertigt haben, beide gleich vorzüglich in der Kompoſition wie in der Ausführung.

Hauptfaſſade des *Palazzo Prefettizio* in Peſaro.

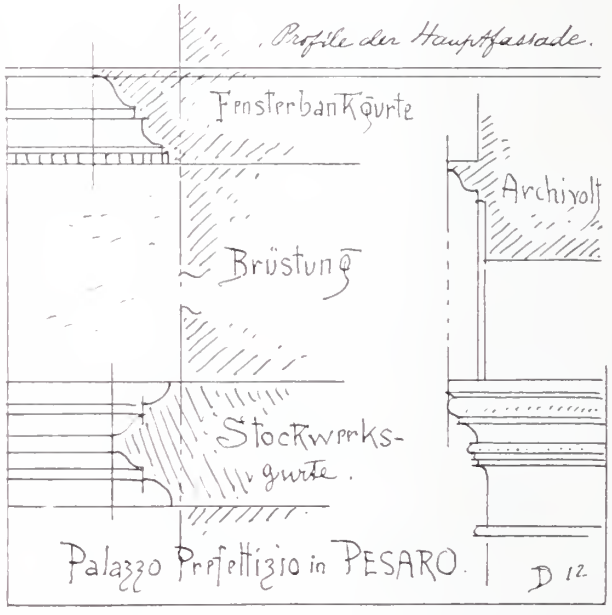
Angenommen, daß *Luciano da Laurana* wirklich das Schloß zu Poggio Reale bei Neapel erbaut habe, fo wird dies wohl vor feiner Abfchiebung nach Urbino gefchehen fein. Er ftirbt 1482 oder 83? Legen wir das durchfchnittliche Lebensalter auch diefes Renaiffancemeifters zu 70 Jahren hier zugrunde, fo war er 1412 geboren und etwa 8 Jahre älter als *L. B. Alberti*. Sie waren alfo engere Zeitgenoffen und beide wohl in gleichem Sinne tätig, d. h. im Sinne der Antike, deren Rechte in der neueren Baukunft zur Geltung zu bringen.

Was hat nun *Laurana*, von dem wir annehmen wollen, daß er mit 25 Jahren fchon ausführender Baukünftler war, in der Zeit von 1437—1468 (im Zeitraum von 31 Jahren) außer dem Schloß zu Poggio Reale bei Neapel gemacht? Letzteres foll ihn 8—10 Jahre vor feinem Tode in Anfpruch genommen haben, dann bleiben immer noch über 20 Jahre Berufstätigkeit übrig, die noch ein verfiegeltes Buch find. Etwas mehr muß doch von ihm vorhanden gewefen fein, was zu dem Vergleich mit den Florentiner Meiftern und deren Geringfchätzung durch *Federigo* Veranlaffung gab.

Die Reifehandbücher laffen den alten Herzogspalaft in Pefaro, jetzt *Palazzo Prefettizio* (Abb. 20 u. 21), 1465 von *Luciano* erbaut fein, der für die *Sforza* begonnen, im XVI. Jahrhundert von den beiden *Genga* für die *Rovere* vollendet worden fei[21]).

Nach *P. Schubring* (Stätten der Kultur, Leipzig ohne Datum) wäre der Palaft von *Laurana* 1465 erbaut worden, das wäre $2^1/_2$ bis 3 Jahre vor deffen Inftallation (10. Juni 1468) in Urbino.

Abb. 21.



Profile des *Palazzo Prefettizio* in Pefaro.

Dann hatte *Federigo* nicht weit zu gehen, um feinen Schloßarchitekten zu finden, der Weg nach Neapel war ihm erfpart.

Jacob Burckhardt fetzt die Zeit feiner Erbauung (fiehe I. und V. Auflage des Cicerone) in die Jahre 1518—1558 und nennt als Meifter die beiden *Genga* (Vater und Sohn), die ja auch die nahe gelegene *Villa Imperiale* entworfen haben; deren älterer Teil 1466 oder 1468 unter *Alexander Sforza*, nach der Wappentafel über dem Haupteingang, erbaut wurde. Die Vollendung diefes älteren Baues fällt mit dem Jahre der Anftellung des *Laurana* in Urbino zu-

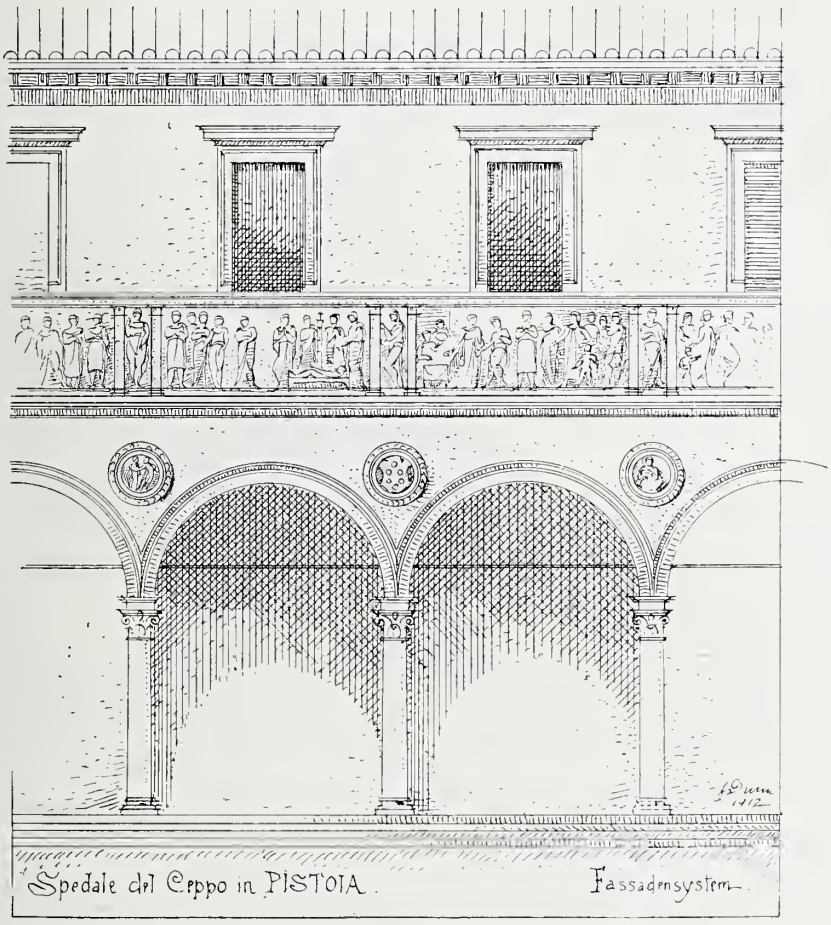
[21]) *Budinich* foll nach Dr. *B. Patzak* („Die *Villa Imperiale* in Pefaro, Leipzig 1908") den Nachweis erbracht haben, daß *Laurana* im Mai einen Umbau des *Palazzo Prefettizio* in Pefaro vorgenommen habe. Das wäre alfo 3 Jahre vor feiner Tätigkeit bezw. Berufung nach Urbino gewefen. Dann hätte allerdings *Federigo* die Möglichkeit gehabt, diefen Herrn einige Jahre in der Nähe zu betrachten.

Die von den *Sforza* erbaute alte *Villa Imperiale* bei Pefaro fiele ihm dann wohl auch zu; aber diefer Bau hatte damals wie heute noch, weder im Äußern noch im Innern empfehlenswerte architektonifche Eigenfchaften, aus denen eine Berufung an eine hohe Stelle abgeleitet werden könnte. Das Anftellungspatent *Laurana*'s vom Juni 1468 ift für verfchiedene Ausführungen ein fatales Dokument und die Namen *Arnold* und *Laspeyres* werden von gewiffen Herren nicht gerne angerufen.

ſammen. Will man daraus Schlüſſe ziehen? Dann wäre die ältere *Villa Imperiale* die Zwiſchenſtation zwiſchen Peſaro und Urbino.

Burckhardt (V. Aufl.) nennt den Palaſt in Peſaro einen großartigen Bau von 2 Geſchoſſen mit 5 Koloſſalfenſtern auf 6 Arkaden „mit harmoniſcher Wirkung angeordnet“. Sehr „harmoniſch“ iſt die Faſſade mit ihrem wackeligen Achſenſyſtem nun gerade nicht. *Schubring* meint, daß ſie eine gänzlich „unflorentiniſche Bauweiſe“ verrate. So ſehr ſcheint mir dies nicht der Fall zu ſein, wenigſtens der Organiſation nach nicht, wenn wir beiſpielsweiſe das Faſſaden-

Abb. 22.



Faſſadenſyſtem des *Spedale del Ceppo* in Piſtoja.

ſyſtem der Halle an *Piazza S. Maria Novella* in Florenz (vergl. Abb. 23) oder die Faſſade des Findelhauſes daſelbſt (1425), oder die des *Spedale del Ceppo* in Piſtoja (vergl. Abb. 22) daraufhin anſehen. „Unflorentiniſch“ ſind nur die Ruſticapfeiler, die einen früheren Mann als *Laurana* verraten. Was ſonſt *Schubring* über die Faſſade mitteilt, iſt vollſtändig unzutreffend und durch die von ihm (a. a. O.) beigegebene Photographie ſchon widerlegt. (Vergl. auch Abſchnitt XIII, Palaſtbau d. B.).

Aus den Bergfeſten bei Urbino mit ihren mächtigen Wehrtürmen, die gewiß ſehr intereſſante Gaben ſind, werden doch keine Vorſtufen für die Hochrenaiſſance

abgezogen werden wollen, auch wohl nicht aus dem Portal und Vorhof der Burg *Piobicco* von Urbino u. a. Von den Prachthöfen der Schloßbauten von Urbino und Gubbio wird mehrfach angenommen, daß fie überhaupt Werke des *Pontelli* feien. Was bleibt hier noch ficheres für den *divino Maëstro* aus Laurana übrig? Immerhin noch einiges Bemerkenswertes! Die Fühlung mit der antiken Kunft ging in Italien auch längs der Adria nie verloren; man hatte zu viele feite Zeugen und gut erhaltene Monumente an beiden Ufern. (Brindifi, Ancona, Rimini, Spalato, Salona, Pola ufw.). Auch die beiderfeitigen Bewohner blieben im Kontakt miteinander. Im Jahre 1464 erhielt *Michelozzo* in Florenz den Auftrag mit feinem Schüler *Georgio* (*Dalmatico*) den Wiederaufbau des Rektorenpalaftes in Raguía einzuleiten, beide als Träger des baulichen Ausdrucks, wie ihn die frühe Zeit der Renaiffance in Italien fchuf[22]).

Abb. 23.

Faffadenfyftem der Halle an *Piazza S. Maria Novella* in Florenz.

Mehr als die Bergfeften in Umbrien zeigen das *Castel del Monte*, das Jagdfchloß Kaifer Friedrich II. (1240) und der fchöne Schloßhof des *Palazzo Sylos-Lobini* in Bitonto das Gepräge von Vorftufen einer fich entwickelnden neuen Kunft: im *Castel del Monte* das giebelgefchmückte, durch korinthifierende Halbfäulen flankierte Portal, in Bitonto die kleine Portikus des genannten Palaftes, die gegen Ende des XV. Jahrhunderts von der Familie *Vulpioni* errichtet wurde. Ihr Architekt gehörte der toskanifchen Schule an[23]).

Was im vorftehenden entwickelt wurde, ift nichts Neues, es ift zum Teil fchon 1857 (*Arnold*), 1860 (*Burckhardt*), 1881 (*Laspeyres*) und 1896 (*Redtenbacher*), anderes noch fpäter von *v. Reber* und *Schmarsow* bekannt gegeben worden. Und doch glaubte ich, wenn auch in etwas anderer Form, darauf hinweifen zu follen oder zu müffen, weil 1905 von *Th. Hofmann* (a. a. O.) ausgeführt wurde, daß der Dalmatiner Meifter *Luciano da Laurana* (der wohl gut italienifch gefchult war),

---

[22]) Vergl.: Berlepsch, H. v. u. F. Weisser. Bauten in und um Raguía. Zeitfchr. f. Bauw. Berlin 1894.

[23]) Vergl.: Aus dem klaffifchen Süden. III. Studienreife badifcher Gymnafiallehrer, mit Aufffätzen von Schmitt und Leonhard. Lübeck 1896. Für den Schloßbau in Gubbio ganz befonders die Aufffätze und Abbildungen über den dortigen *Palazzo Ducale* von Laspeyres in der Zeitfchrift für Bauwefen. Berlin 1881.

„unabhängig von der toskaniſchen Vorſtufe“ mit dem *Palazzo Prefettizio* in Peſaro (was nicht zu beweiſen iſt und aus andern Gründen kaum glaubhaft), und mit den Schloßbauten in Urbino und Gubbio aufträte. Zwei Strömungen ſeien es geweſen, die um 1500 in der ewigen Stadt zuſammenfloſſen. Die eine mit dem ſchmückenden „Formentum“ in Verbindung mit „Tektoniſchen Elementen“ (ohne letztere iſt doch eine Architektur überhaupt nicht zu denken?) ſei durch *Luciano* von Oberitalien über Peſaro und Urbino ſchon 1470 zu gewaltiger Macht gelangt. Sie wurde von *Bramante* für die Lombardei und von *Raffael* für Mittelitalien aufgenommen. Die andere Strömung ſei aus dem engern Florentiner Kreise; Säulen und Pilaſterwerke hätte *Giuliano da Sangallo* nach Rom gebracht. (Wohl weil damals in Rom aus dem Altertum keine mehr vorhanden waren?!) Unter *Bramante* und *Raffael* ſtrömten dann die geſamten Kräfte zuſammen. Für beide Strömungen ſei in dem Lebenswerk des *Laurana* der Ausgang zu ſuchen. Sein Anhängerkreis habe die Elemente teils in „gedanklicher“, teils „antikiſcher“, teils „naturaliſtiſcher“ Art ins ganze Land und in alle Welt hinausgetragen.

„Der Palaſtbau von Urbino ſei aber der Urquell der Hochrenaiſſance, weshalb dieſe um 100 Jahre früher zu legen wäre“. Und vieles, was jetzt unter der Marke eines „bramanteſken Stiles“ gehe, ſei der Entwickelungszeit *Luciano*'s (die wir nebenbei nicht kennen) zuzuſchreiben; *Luciano da Laurana* ſei allein der baukünſtleriſche Bahnbrecher vor *Bramante* geweſen. Wenn *Pontelli* die Schloßhöfe in Urbino und Gubbio nicht gemacht haben ſollte, verdiente die Botſchaft Gehör. Aber neben *Luciano* ſtehen noch andere Leute, von denen beſonders ein Mann mit ihm gleichalterig (?) iſt — der große *Leon Battista Alberti* — auch ein Bahnbrecher und geiſtvoller Vorläufer *Bramantes*, der in gedanklicher, antikiſcher und naturaliſtiſcher Beziehung von vornherein andere Wege eingeſchlagen hatte, als ſeine Florentiner Miterfinder der Renaiſſance in Toskana, der als einer der Erſten bewußt die Antike als Ganzes und im einzelnen wieder aufnahm.

14. *Leon Battista Alberti.*

Von *Alberti* wiſſen wir, daß er ſchon 1447 (andere wollen 1450) für ſeine Arbeiten an *S. Francesco* in Rimini Modelle und Pläne fertigte — alſo ſchon 15 Jahre vor dem Beginn der Arbeiten in Urbino-Gubbio. Was er dort geleiſtet, iſt antikiſch erfaßt, ausgereift konzipiert und in einer Weiſe detailliert, daß kein anderer jener Zeit dagegen aufkommt. Was er vorträgt, iſt geſunde, römiſche Quaderſteinarchitektur und kein von dem oberitalieniſchen Backſteinkunſtbau beeinflußtes Dekorationsſtück, unter deſſen Druck die *Bramante*'ſchen Bauten in Rom (*Cancelleria*) vielfach noch ſtehen. Ihr flaches Relief, die timiden Ausladungen, ſo ſchön und vollendet ſie ſonſt ſind, dürften Rückſtände aus ſeiner Mailänder Backſtein-Bauzeit ſein.

Im Jahre 1467 (durch die Bauinſchrift beglaubigt) hatte *Alberti* ſeine Jeruſalem-Grabkapelle bei *S. Pancrazio* in Florenz ſchon vollendet — alſo ein Jahr vor der Anſtellung *Laurana*'s in Urbino. 1470 hatte *Alberti* das Portal von *Maria Novella* in Florenz ausgeführt und zwei Jahre ſpäter beginnt er mit ſeinen Arbeiten an *S. Andrea* in Mantua, mit ſeinem großartig entworfenen Mittelſchiff und der rhythmiſchen Travée auf den Wänden „eine Vorahnung von *St. Peter* in Rom!“ Zwiſchen 1460 bis 1466 liegt der Bau des *Palazzo Rucellai*. Nicht auszulöſchen ſind die um dieſe Zeit entſtandenen Werke ſeines Mitarbeiters *Rossellino* in Pienza (1453, 1460, 1462, 1464). Im Jahre 1470 hatte *Pietro da Milano* ſeinen Triumphbogen in Neapel für *Alfonso* fertiggeſtellt, in Perugia

wird die *Porta S. Pietro* mit ihren korinthiſchen Eckpilaſtern (1448 begonnen) bis zum Hauptgeſimſe (1475) vollendet, und 1484 die *Porta Capuana* in Neapel durch *Giuliano da Majano*.

Es ſind durchweg Werke, formvollendet und erſten Ranges, die doch auch einiger „gedanklicher“ Vorbereitungen bedurften und nicht aus dem Ärmel geſchüttelt wurden; ſie alle liegen in ihren Anfängen in einer früheren Zeit als die, in welcher *Laurana* ſeine Hauptwerke ſchuf.

Und ſo hoch man auch die Schöpfungen *Laurana-Pontelli*'s in Gubbio und Urbino in bezug auf Verhältniſſe und Details einſchätzen mag, die Arbeiten *Alberti*'s und ſeiner Schule ſtellen ſie nicht in Schatten. Er iſt und bleibt grundlegend und tonangebend für alle Werke der neuen Kunſt, die ein anderes Bild zeigen als die nach halbgotiſchen Prinzipien aufgebauten Florentiner Paläſte des *Brunellesco* und ſeiner Genoſſen.

Iſt das, was im Hofe von Urbino an Bauformen geleiſtet wurde „beginnende Hochrenaiſſance“, dann verdienten eben die Architekturen der Faſſade von *S. Francesco* in Rimini und der andern genannten Werke die gleiche Einreihung, nur mit dem Unterſchiede, daß dieſe noch um verſchiedene Jahre älter ſind.

Nach *Vasari* war *Bramante* der Schüler des *Fra Bartolomeo (Fra Carnovale da Urbino)* und mehr wie wahrſcheinlich iſt es, daß *Bramante* ſeit 1468 durch *Luciano da Laurana* Anregung zum Architekturſtudium erhielt (*Bramante* war damals 24 Jahre alt), ſogar bei ihm arbeitete, wie *H. v. Geymüller* annimmt.

Von 1476 an wird *Bramante* in Mailand genannt — alſo 9 Jahre nach ſeinem Eintritt bei *Laurana*; möglich daß er durch den am Schloßbau in Urbino arbeitenden *Barocci Ambrogio da Milano* Beziehungen dorthin fand. Er war daſelbſt als Maler und Architekt tätig. Von 1476 bis 1495 baute er *San Satiro* um. Iſt das, was er bei dieſem Kirchenbau gab, auf *Laurana*'s Schule gegründet? — Kaum! Ornamentierte Rahmenpilaſter als ſtruktive Elemente oder Faſſadenflächenteiler ſind bei *Laurana* nicht zu finden — als Tür- und Fenſtereinfaſſungen — ja. Bogenſtellungen auf Säulen hat *Laurana* auch nicht erfunden, das haben andere ſchon vor ihm beſorgt. Die Innendekorationen in Urbino ſind Mailändiſcher Provenienz, die Hofarchitektur vielleicht von dem Piſaner *Pontelli* — was bleibt alſo für den *divino Maëstro da Laurana* noch übrig, das den *Bramante* zum *Laurana*-Schüler ſtempeln könnte? Das einzige, was er von ihm profitieren konnte, war die Anregung zur Architektur und die Erweckung ſeiner innern Eigenſchaften für dieſe. Das iſt ſchon viel.

Nehmen wir aber den Fall praktiſch, ſo bleibt dem Schüler *Bramante* nur der große Lehrmeiſter *Alberti* und die römiſche Antike als Vorbild, ſonſt aber niemand. Sein eigener Genius hat ihm weiter geholfen. Die Verzierungsluſt beim Faſſadenbau nahm auch bei dem erſten Auftreten der ſog. Hochrenaiſſance noch lange nicht ab; ſie iſt auch kein ausſchließliches Charakteriſtikum oder Merkmal der Frührenaiſſance, denn noch um 1500 erſcheint die Prunkfaſſade des *Palazzo del Consiglio* zu Verona, etwas früher die der *Maria dei Miracoli* (von *Beretta*) und die des Rathauſes in Brescia; auch an der Faſſade der *Certosa* bei Pavia wird über dieſe Zeit hinaus noch mit überreichen Verzierungsmitteln weiter gearbeitet.

Strenge Scheidungen ſind, wie geſagt, ſchwer durchzuführen und nach dem Entwickelten möchte ich nochmals betonen, daß wir beſſer daran tun mit *Wölflin* die Renaiſſancebewegung, unter dem von mir gegebenen Vorbehalt, in zwei große Epochen zu ſpalten, in eine ſolche vom Beginn derſelben bis zum Auf-

treten des Barocco und in eine zweite von da bis zum Ausleben der neuen Kunſt ums Jahr 1800. Das Andenken *Laurana*'s wird dadurch nicht abgeſchwächt, wenn er in ein anderes großes Gefach gelegt werden muß. Auf geſicherte Anſprüche bezüglich der Priorität einiger Werke wird er aber dabei wohl verzichten müſſen.

Zur Erleichterung der Überſicht, wie ſich nach den Jahresläufen die Werke aufreihen, iſt eine Tabelle dieſer von 1416—1484 beigegeben. Ein chronologiſches Regiſter aller Vorgänge auf dem Gebiete der Architektur der italieniſchen Renaiſſance, ſo ſorgfältig als es bei der Unſicherheit der Angaben möglich iſt, von 1100—1798 gehend, wurde von *Rud. Redtenbacher*[12]) veröffentlicht. Wir verweiſen diejenigen darauf, die ſich raſch orientieren wollen.

Eines wollen wir dabei nicht vergeſſen und nicht überſehen, daß ſich die Renaiſſance in ihren Anfängen nicht in allen Landesteilen in gleicher Weiſe äußert. Die Anfänge der nordiſch-lombardiſchen und venezianiſchen Schule haben eine andere Ausdrucksweiſe und reden einen anderen Dialekt als die mittelitalieniſchen in Toskana, in Umbrien und der Mark Ancona, anders iſt ſie am Küſtengebiete bei Peſaro und Rimini, und wieder anders zu Bologna, Perugia und Siena, Rom und Neapel. Und was von der einen als Charakteriſtikum gilt, iſt für die andere noch lange nicht zuläſſig und darf nicht verallgemeinert oder auf alle bezogen werden.

Aufzeichnung wichtiger Daten in der Baugeſchichte vom Beginne der Renaiſſance in Italien bis zum Jahre 1484.

Jahreszahl.	Nach urkundlichen Daten.
1416.	*Jacopo della Quercia* wird das Taufbecken in Siena übertragen.
1423.	*Brunellesco* wird für das Modell der Holzverankerungen an der Domkuppel zu Florenz bezahlt.
1421—1425.	*Brunellesco* baut in Florenz das ſog. *Spedale degli Innocenti* (Findelhaus), die *Pazzi*-Kapelle, *Palazzo Quaratesi.*
1431.	*Brunellesco* läßt ſein Kuppelmodell abbrechen.
1431. 21. Juni.	Vollendung der Kuppel in Florenz.
1436. 31. Dez.	Wird das Modell zur Laterne genehmigt.
1440—1443.	Fehlen Urkunden über *Brunellesco. Palazzo Pitti.*(?)
1424—1425.	Erſte Bronzetüre am *Battistero* in Florenz vollendet, die zweite bei *Ghiberti* beſtellt.
1428—1434.	*Alberti* in Florenz.
1430—1431.	*Brunellesco* in Mailand, Mantua und Ferrara.
1433.	Die Renaiſſance durch *Michelozzo* nach Venedig übertragen.
1434.	*Alberti* in Rom. Widmung ſeines Traktats an *Brunellesco.*
1435.	*Alfons I.* von Neapel Regierungsantritt.
1437.	*Federigo da Montefeltro* wird Herzog von Urbino.
1437—1443.	*S. Marco* von *Michelozzo* erbaut in Florenz.
1439—1485.	Dom in Como.
1443.	Triumphbogen des *Alfonso* zu Neapel.
1484.	Die Renaiſſance durch *Pietro di Martino* aus Mailand nach Neapel übertragen. *Porta Capuana.*
1446.	*Brunellesco*'s Tod in Florenz.
1447.	Die Renaiſſance kommt durch *Alberti* nach Rimini. *S. Francesco.*
1450.	Die Renaiſſance wird durch *Alberti, Bernardo di Lorenzo* und *Bernardo Rossellino* nach Rom weitergetragen.

Jahres-zahl.	Nach urkundlichen Daten.
1450.	Eroberung von Konſtantinopel.
1451—1553.	Florenz, *Palazzo* und *Loggia Rucellai*.
1451.	*Bernardo Rossellino* in Dienſten *Nikolaus V.*
1452.	*Alberti's* Traktat »*de re aedificatoria*«.
1452.	*Pietro Pontelli* geboren.
1455.	*Palazzo Venezia* in Rom begonnen (?)
1456.	*Francesco Sforza* ſchenkt *Cosimo de Medici* ſeinen Palaſt in Mailand.
1456—1471.	Viele Bildhauer am Triumphbogen des *Alfonso*.
1458.	Stirbt *Alfonso* von Neapel.
1459.	*Pius II.* darf ſeinen Palaſt in Pienza erbauen.
1460.	Die Renaiſſance kommt durch *Alberti* nach Mantua..
1462.	*Palazzo Piccolomini* in Pienza.
1464.	*Michelozzo* in Ragufa.
1464.	*Francesco di Giorgio* arbeitet in Siena und Rom.
1465.	*Giuliano da Sangallo* in Rom.
1465.	*Maria delle Grazie* in Mailand begonnen.
1466.	*Giovanni Omedeo* bei der *Certosa* zu Pavia tätig.
1466.	*Palazzo Venezia*, Vertrag mit *Bernardo di Lorenzo*.
1468.	*Luciano Martini da Laurana* nach Urbino berufen.
1468.	*Bramante* durch *Luciano Laurana* zum Architekturſtudium angeregt.
1476.	Von dieſem Zeitpunkt an wird *Bramante*, als in Mailand anweſend, genannt. Nach *H. v. Geymüller* ſoll dies aber ſchon 4 Jahre früher (1472) geſchehen ſein, da er die von *Solari* begonnene Kirche *S. Satiro* in Mailand (Chor und Sakriſtei) zu dieſer Zeit umbaute. Es folgten der Chor von *S. Maria delle Grazie*, der Kapitelſaal von *S. Ambrogio*, 1486 ein Modell zur Domkuppel, das Schloß zu *Vigevano* (1492) (wohl nur zum Teil) und weitere Paläſte in der Umgegend. Eine große Anzahl von Kirchenbauten außerhalb Mailands werden ihm dort noch zugeſchrieben. Nach dem Sturze der *Sforza* (1499) geht *Bramante* von Mailand weg und läßt ſich auf Anregung des *Ascanio Sforza*, auch um die Ruinen der Stadt zu ſtudieren, in Rom nieder.
1500.	Von hier ab gehört ſein Wirken zumeiſt der ewigen Stadt an bis zu ſeinem Tode.
1514.	Am 11. März 1514 ſtirbt *Bramante*. Von 1468 an, alſo im Alter von 24 Jahren, ſoll er unter dem Einfluß *Luciano's* geſtanden haben und erſt mit 56 Jahren wurde er ſelbſtändig ſchaffender Künſtler in Rom, nachdem er vorher viele Jahre lang in Oberitalien praktiſch tätig war.

Die Liſte weiter führend, ſei noch geſagt, daß:

1470.	*Alberti* ſeine Bauten für Mantua entwarf. Von 1460 ab iſt ſein Einfluß dort dokumentiert, da *Alberti* ſchon 1472 ſtarb.
1472.	Iſt das Sterbejahr *Michelozzos*.
1474—1482.	Läßt *Federigo* den herzoglichen Palaſt in Gubbio von *Luciano da Laurana* bauen.
1475.	Wird die *Porta S. Pietro* in Perugia von *Agostino di Duccio* erbaut.
1475.	Wird *Michelangelo* geboren und
1476.	*Girolamo Genga*.
1481.	Soll das Schloß *Poggio Reale* von *Giuliano da Majano* bei Neapel erbaut worden ſein für den Herzog *Alfons* von Kalabrien, wogegen *Baldi* verſichert, daß *Laurana* der Autor dieſes Schloſſes *Poggio Reale* geweſen ſei. Der Palaſt iſt zerſtört.
1482.	Stirbt *Luciano da Laurana* und
1484.	*Federigo* von Urbino.

Handbuch der Architektur II. 5. 2. Aufl. J. M. Gebhardt's Verlag, Leipzig.

Orientierungskarte.

15. Werdegang der neuen Kunſt in Italien.

Vielleicht läßt ſich auch der Werdegang der neuen Kunſt in Italien noch in anderer Weiſe darſtellen und wohl noch überſichtlicher durch ein geographiſches Bild (vergl. Tafel I), auf dem zunächſt die Orte angegeben ſind, in denen griechiſch-römiſche Denkmäler heute noch ſtehen und zur Zeit der beginnenden Renaiſſance noch in größerer Anzahl erhalten waren.

Beſonders wichtig werden ſie durch den Umſtand, daß in ihnen der Anſtoß für die Wiederaufnahme der antiken Kunſtformen und der großen Baugedanken ſicher, wenn auch nicht einzig und allein, gegeben worden iſt.

Dabei ſei wiederholt, daß die „griechiſche Antike“ im Peloponnes (die *Acciajuoli* waren 1394 Herzöge von Athen), auf Sizilien und in Unteritalien (Egeſta, Selinus, Agrigent, Syrakus, Paeſtum , Croton, Tarent, Metapont) von den erſten und letzten Meiſtern der Renaiſſancebewegung unbeachtet geblieben iſt. Einzig und allein war es die „römiſche Antike“, der man entgegenkam, der man ja auch in den Bauwerken der vorausgegangenen Jahrhunderte den Zutritt nie ganz verwehrte, wie die Piſaner und Luccheſer Bauten (1063—1118) dartun, die Werke der *Cosmaten* in Rom, die Kirche *San Miniato* bei Florenz und beſonders das 1200 umgebaute, klaſſiſche *Battistero* in der toskaniſchen Hauptſtadt (in ſeinen erſten Anfängen wohl aus dem VII. oder VIII. Jahrhundert ſtammend), mit ſeiner ruhigen, einfachen Außenarchitektur und ſeinem reichen Innenbau zeigen.

Sizilien bleibt dabei in baulicher Beziehung auf die Entwickelung der neuen Kunſt der italieniſchen Halbinſel, wenn man einen Einfluß der Hohenſtaufenſchen Hofhaltung daſelbſt, die wohl doch zu manchem Anregung gegeben hat, nicht zugeſtehen will, ganz außer Betracht. Aber nicht nur die alt-römiſchen Denkmäler auf italieniſchem Boden ſind es, die ſtets die Erinnerung des Volkes und ſeiner Führer an ſeine große Vergangenheit wach gehalten haben, es ſind auch die durch die Adria von der italieniſchen Halbinſel getrennten Landſtriche von Pola bis Spalato, die mit ihren reichen Schätzen den ſogar z. Z. noch relativ gut erhaltenen Bauwerken, den Sinn gefangen hielten.

Die Oſtküſte Italiens von Brindiſi bis Ravenna hat ſo manche gute Zwiſchenſtation aufzuweiſen, wie z. B. in Ancona den Ehrenbogen des *Trajan*, in Rimini den *Arco d'Augusto* und gegenüber noch die ſtolzen Reſte des Kaiſerpalaſtes zu Spalato, die Bauten von Salona. Von beſonderem Wert aber und von weittragender Wirkung waren die Bauten in Pola, Tempel, Triumphbogen und Amphitheater.

Spalato und Pola ſind es, welche die Bewohner der italieniſchen Oſtküſte ſtets erinnern mußten und zum Weiterſchaffen auf alter Grundlage ermahnt haben mögen. Spalato gerade gegenüber liegt die Küſtenſtrecke: von Peſaro-Ancona-Rimini und von Pola nach Udine, Venedig bis Ravenna läßt ſich ein ganzes Strahlennetz nach der genannten Oſtküſte ziehen. Was der eigene Boden nicht gab, das bot die allernächſte, weniger berührte Nachbarſchaft.

In Süditalien waren es in der nächſten Umgebung von Neapel die Bauten von Pozzuoli, Bajae, Capua und beſonders der ſchöne, gut erhaltene Triumphbogen von Benevent (dem *Trajan* 115 errichtet), eine der bedeutendſten Leiſtungen dekorativer römiſcher Kunſt, die nicht unbeachtet bleiben konnte.

Dann in Mittelitalien „die ewige Roma“, mit ihrem ausgiebigen, glänzenden Materiale.

ſie haben weder mit dem Prinzip ihrer Faſſadengliederung, noch dem Detail derſelben etwas zu tun. Es ſind auch keine Quaderkoloſſe, vielmehr meiſt zierliche Marmor- oder Backſteinbauten mit reicher Ornamentik. Oft und viel iſt der Frühzeit der Renaiſſance ohne Einſchränkung als allgemeines Erkennungszeichen, die Überfülle von Ornamenten auf allen Baugliedern zugeſprochen worden und auch *Dr. A. G. Meyer* ſagt in ſeinem kunſtwiſſenſchaftlich ſo vortrefflich gearbeiteten Buche (a. a. O. II. S. 63) „daß die Frührenaiſſance aller Orten ein köſtliches, berückend reiches Gewand über ihre Bauteile zu breiten pflege, aber ſie webe dasſelbe oft aus zufällig aufgeleſenen antiken und aus neu geſchaffenen Formen zuſammen, und vergeſſe dabei nur zu häufig, daß der tektoniſche Kern und die ornamentale Verkleidung in einem innern, organiſchen Zuſammenhang ſtehen müſſe. Auch verkenne ſie den aus der „wahren“ Antike abgeleiteten Grundſatz: Des Körpers Form ſei ſeines Weſens Spiegel“. Über den von *Meyer* an dieſer Stelle aufgenommenen Schlußſatz aus *Carl Bötticher*'s Tektonik, der weder beim Menſchen noch beim neuſten Eiſenbetonbau zutrifft, kann man wohl verſchiedener Anſicht ſein; für Oberitalien entſpricht das Zitat den Tatſachen am Platze. Nicht aber iſt es für Toskana zutreffend. Man wird vergebens in Florenz bei Monumentalbauten nach einem beſtrickenden Überzug von Ornamenten ſuchen. Schon das dort gebotene Baumaterial, der Sandſtein, verbietet dieſen und nur die Backſtein-Kunſtbauten machen, geſtützt auf die Eigentümlichkeiten des Baumateriales, eine Ausnahme. Man wird alſo bei einer kritiſchen Betrachtung der neuen Weiſe die Landesteile, in denen ſie auftritt, auseinanderhalten müſſen. Nicht eines gilt für alle.

Die Mailänder Ornamentiſten, Steinbildhauer und Keramiker waren zwar ſo überzählig vorhanden, daß ſie den Bedarf für ganz Italien decken konnten, doch „Florenz wird für alle Zeiten der ſtrahlende Mittelpunkt der frühen Zeit der Renaiſſance bleiben.“ Es kam auch ohne ſie aus.

Aber zurück nach Florenz! Einer von dort verbannten Familie wurde 1404 in Venedig ein Sohn geboren, der mit ſeinem 1409 zur Welt gekommenen Genoſſen *Rossellino* und ſeinen Schülern von der gleichen Sehnſucht nach Neugeſtaltung der Architektur durchdrungen war, wie der 25 Jahre ältere *Brunellesco*. Der gleiche Wunſch beſeelte beide, wenn auch die Wege zum Ziele von vornherein andere waren. Dort noch Zugeſtändniſſe an das Mittelalter, hier die volle, rückhaltsloſe Anerkennung der römiſchen Antike, als Vorbild für das anzuſtrebende und zu erreichende. Er wird neben *Brunellesco* und *Michelozzo* gerne als der dritte große Meiſter der neuen Richtung bezeichnet, gleichgroß als Theoretiker wie entwerfender und ausführender Architekt — *Leon Battiſta Alberti* — ein Sterblicher, dem auch nicht alle Wünſche erfüllt wurden.

Im Jahre 1465 waren die Errungenſchaften der Florentiner Renaiſſance ſchon Gemeingut geworden. (Vergl. *Meyer* a. a. O.)

Alberti's erſte Arbeiten gehen rund auf das Jahr 1450 zurück; er tritt als ſchaffender Architekt in Rimini (*S. Francesco*), in Florenz am *Palazzo Rucellai* (1446—51), in Mantua 1459 bezw. 1472 (*S. Andrea*) und in Pienza am *Pal. Piccolomini* (1459—63) auf, wenn ihm bei letzterem die Autorſchaft nicht beſtritten werden könnte. In ſeinem Florentiner Palaſte geht er auf die antike Theaterfaſſade zurück: „Bogenfenſter zwiſchen Pilaſtern“, das Hauptgeſimſe geſtimmt auf die Ordnung des oberſten Stockwerkes, die Teilgeſimſe der Stockwerke aus Architrav, Fries und Deckgeſimſe beſtehend. Die Mauerflächen ſind aus bearbeiteten Quaderſchichten, durch rechteckig eingeſenkte Falze voneinander getrennt, und

haben mit dem beliebten Ausdruck „Ruſtika“ nichts zu tun. Ruſtikaquader ſind roh behauene Steine mit oder ohne Kantenſchlag, aber ohne nach beſtimmter Schablone bearbeitete Spiegel!

Das am ſchwerſten wiegende neue Moment iſt die Dekoration der Mauerflächen, nicht etwa durch Malereien, ſondern durch architektoniſche Elemente, die dabei aber einen konſtruktiven Zweck nicht haben, ſo wenig wie die aus der Antike aufgenommenen Halb- und Dreiviertelſäulen. Die vertikale Teilung der Mauerflächen geht dabei, wenigſtens beim Palaſtbau, immer nur durch je ein Stockwerk.

Alberti und ſeine Schule treten bewußt und sans phraſe für die Wiederaufnahme der Antike ein, wenn ſie auch zunächſt noch ihre großen Bogenfenſter, wohl eines praktiſchen Verſchluſſes wegen, zum Teil durch Kleinbogenſtellungen ausfüllten. Bei der Vorderfaſſade von *San Francesco* in Rimini iſt *Alberti* der Mann von antiker Denkweiſe und Empfindung in der Monumentalkunſt. Und doch ſteht er mit ſeiner Schule nicht allein da, wenn er auch als erſter, die durch Pilaſter gegliederte Palaſtfaſſade ſchuf (1451).

Unabhängig von ihm bleiben die ſieben Meiſter des Triumphbogens, den König *Alfonso von Aragonien* zur Erinnerung an ſeinen Einzug in Neapel (26. Febr. 1443) errichten ließ und mit deſſen Aufbau 1445 begonnen wurde unter der Leitung des *Pietro da Milano* und *Isaia da Pisa*, zwei Oberitalienern, die das erſte von mittelalterlichen Reminiſzenzen freie Monumentalwerk der italieniſchen Renaiſſance, alſo nicht bloß der in Süditalien, ſchufen! Sie kommen demnach 5 Jahre früher zum Wort als *Alberti*.

Die Kompoſition ſteht, wenigſtens beim Aufbau des Untergeſchoſſes, wohl den algeriſchen Ehrenpforten zu Haïdra und Tebeſſa am nächſten, durch das Zuſammenfaſſen oder Kuppeln der Säulenpaare bei den Ecken. Das Emporführen des Bogens durch mehrere Stockwerke war wohl durch ſeine Lage zwiſchen zwei hohen Feſtungstürmen bedingt, iſt aber geſchickt entwickelt und mit tadelloſem beſtimmten, nichts weniger als ängſtlich nachgeahmten Detail geſchmückt. Die Plaſtik iſt vollendet ſchön. (Vergl. darüber *C. v. Fabriczy* in den Jahrbüchern der Königl. Preuß. Kunſtſammlungen 1899—1902 und *Alfonso Avena*, *Il restauro dell'arco d'Alfonso d'Aragonia a Napoli. Roma 1908*).

Etwas ſpäter treten in gleichem Sinne *Agostino di Duccio* in ſeiner Faſſade des *Oratorio di S. Bernardo* in Perugia (1457—1461) und etwa um dieſelbe Zeit (1450) *Polidoro di Stefano* mit der *Porta S. Pietro* in Perugia auf. Trotz der Nähe von Benevent haben es die genannten Lombarden verſchmäht, auch nicht einmal bei den Einzelheiten, etwas von dem dortigen Ehrenbogen an ihrem Neapler Triumphbogen „nachzuempfinden“. Bei der *Porta Capuana* in Neapel läßt ſich *Giulio da Majano* (1485) von den gleichen Grundſätzen leiten. Wie der gleichfalls bei Neapel erbaute Palaſt von *Poggio Imperiale* ausgeſehen, erfahren wir nur noch durch *Serlio*'s Grundriß. Seine Faſſade dafür bleibt problematiſch und unwahrſcheinlich.

Am *Palazzo Tabassi* in Sulmona, einem der intereſſanteſten Baudenkmäler der frühen Renaiſſance, iſt am Portal zu leſen: »*Mastro Petri da Como fece questa Porta 1448.*« Dieſe Perſönlichkeit dürfte demnach identiſch ſein mit der des Erbauers des Alfonſobogens. Sichere Kunde von der Anweſenheit *Pietro*'s in Neapel haben wir ſeit 11. Januar 1455. Er war nacheinander in Siena, Padua und Orvieto tätig von 1446 an bis 1458. —

Ein Mann erſcheint nun in der Baugeſchichte der italieniſchen Renaiſſance, den *Vasari* auffallender Weiſe totgeſchwiegen, und der *L. B. Alberti* ſeinen Ruhm

der Einführung der reinen Antike in die neue Kunſt ſtreitig machen könnte. Es iſt *Luciano Laurana*, angeblich aus La Vrana bei Zara und nicht aus dem iſtriſchen Städtchen Lovrana. Er darf auch nicht verwechſelt werden mit *Francesco Laurana*, der von *C. v. Fabriczy* (a. a. O. S. 113, Fußnote 1) genannt wird und unter *Alfonso I.* in Neapel, dann im Dienſte des Königs *René*, dann 1468—71 in Sizilien und 1474 am Hofe *Friedrich I.* und dann wieder in Frankreich tätig war. Beide dürften wohl miteinander verwandt geweſen ſein. *Luciano* ſtarb 1479. *A. G. Meyer* (S. 50 a. a. O.) nennt ihn den entſchloſſenen Vorkämpfer des Klaſſizismus; *F. v. Reber* (München 1889) macht ihn zum Begründer der Hochrenaiſſance-Architektur und vor ihm hat *Schmarsow* ſchon geſchrieben, daß ſeine Schöpfungen in Urbino die Geburtsſtätte des Stiles ſeien, den wir uns in ſeiner Vollendung, wenn von *Bramante* und *Rafael* die Rede ſei, vorſtellen. (Wohl etwas dunkel!) „Am Schloſſe von Urbino ſei die ſiegreiche Wandelung der Frührenaiſſance zur klaſſiſchen Reinheit vollzogen worden.“ Welche iſt nun gemeint? Die des *Brunellesco*, die lombardiſch-venezianiſche, die des *Alberti*, oder die von Lombarden und Florentinern nach dem Süden eingeführte? Und was hat *Luciano Laurana* nun gebaut? Man ſchreibt ihm den *Palazzo Prefettizio* in Peſaro zu, der von ihm vor 1465 für die *Sforza* begonnen und im XVI. Jahrhundert von *Genga* vollendet worden ſei. *Budinich* (nach *Schubring* ein „Trieſter Architekt“) macht durch einen von ihm erſtmals veröffentlichten Brief (vergl. *Il Palazzo Ducale d'Urbino. Studio storico-artistico, illustrato da nuovi documenti. Trieste 1904.* S. 52). *Lettera di Luciano Dellauranna a Barbara di Brandenburgo, Marchesa di Mantova. Documento ined.* glaubhaft, daß *Laurana* im Mai 1465 in Geſchäften zu Peſaro war. Die Mantuaniſche *Marchesa* will von *Alessandro Sforza* den *Magistro Luciano* nach Mantua zurück haben . . . . . *»per havere il consiglio e parere suo circa quelle sue fabbriche e promettendo di lasciarlo partire presto«*. Das Antwortſchreiben des *Luciano* an die Frau des *Ludovico* (1444—1478 *Marchesa di Mantua*) iſt von ihm unterzeichnet: *»humil servidor Iutiano dellauran(n)a. — Data Pisauri die XVII maij 1465«*. — Zum erſten Male begegnen wir ſeiner eigenhändigen Namensunterſchrift.

Danach war *Luciano* (1465) im Dienſte des Mantuaner Hofes, und nur auf einige Tage nach Peſaro entlaſſen, wobei nicht ausgeſprochen iſt, ob ſich ſeine Tätigkeit in Peſaro auf den dortigen *Palazzo Prefettizio* bezog.

Viele Einzelheiten an dieſem tragen den Florentiner Stempel und nicht die Weiſe des *Laurana*, wie ſie in Urbino und Gubbio feſtgeſtellt iſt, beſonders was das Erdgeſchoß des Palaſtes betrifft. Überraſchend ſind dagegen die Fenſter im Obergeſchoß, hier mag vielleicht *Laurana* ſeinen Rat erteilt haben, in ſeiner Totalität hat der Bau mit *Laurana* nichts zu tun.

Was er in Mantua gebaut, kann wohl einmal geſagt werden, aber zur Zeit nicht. Mantua war damals, wie *Budinich* richtig bemerkt, ein Zentrum der humaniſtiſchen Kultur und nicht eines der letzten, wie das frühzeitige Auftreten eines *Andrea Mantegna* und *L. B. Alberti* am Platze beweiſen. 1465 waren die Arbeiten für den *Marchese Ludovico* in Mantua beendigt und ſofort ging *Luciano* nach Urbino in die Dienſte *Federigo*'s. Sein Anſtellungspatent vom 10. Juni 1468 iſt eine ſpätere Bekräftigung der Rechte und Pflichten *Laurana*'s am Schloßbau, andern gegenüber (vergl. *Budinich* a. a. O.). In den Akten der Stadt Sinigallia wird er auch *Lutiano da Urbino* genannt.

Budinich ſtellt weiter feſt, daß *Luciano* von 1476—1479 ſich nicht mehr in Urbino befand, wohl aber im Dienſte des *Coſtanzo Sforza* in Peſaro, beim Bau der *Rocca* daſelbſt. Des »*Magistri Lutiani Testamentum, habitator civitas Pisauri*« trägt das Datum vom 7. September 1479. Sein Tod dürfte bald nach dem Abſchluß des Teſtamentes erfolgt ſein.

Daß *Luciano* ein Schüler *Brunellesco*'s geweſen, wäre nicht unwahrſcheinlich; ob er in Venedig das Portal des Arſenals entworfen, und ob er im Auftrage des *Federigo, Re di Napoli*, die *Villa Poggio Reale* gebaut, läßt ſich jetzt ſchwer beantworten.

Über den Palaſt zu Peſaro berichtete ſ. Zt. *W. Lübke* in der Zeitſchrift für bildende Künſte (Jahrgang 1870). Sein Reiſebegleiter war der Architekt Prof. *G. Lasius* in Zürich. Der Bericht iſt kurz und gut; nur ſind die geſchilderten Bogenpfeiler nicht aus Ruſtikablöcken, ſondern aus ſorgfältig behauenen Polſterquadern (ähnlich wie am *Palazzo Gondi* zu Florenz) zuſammengeſetzt. Die Profilzeichnungen ſind eine gute Beigabe zur Stilkritik, die meinen Aufzeichnungen entſprechen. Das untere Gurtprofil zeigt die Form einer ſpätgotiſchen, birnförmigen Gewölberippe; auch das Pfeilerkapitell weiſt keine Renaiſſanceprofile auf. Nur die Archivolte und die Brüſtungsgurte erinnern an ähnliche der Florentiner frühen Renaiſſance. Die 6 Bogenachſen der Halle gehen mit den Achſen der Saalfenſter nicht zuſammen, was gut beobachtet iſt. Seine Angaben über die letztern, deren Form, Gliederung und Bekrönung ſind richtiger, als dies bei *A. G. Meyer* (S. 52 a. a. O.), der den Bau ſchlechtweg dem *Laurana* zuſchreibt, der Fall iſt. „Daß dieſe Fenſter oben eine Wappen haltende Krönung tragen", trifft nicht zu (vergl. Abb. 20). Beide Berichterſtatter haben auch überſehen, daß vier von den Fenſtern eingebaute Rahmen von Quaderſchichten haben, die oben mit einem ſcheitrechten Bogen von Hackenquadern abgeſchloſſen ſind und ſo das Lichtmaß der Fenſter verringern. Nur bei dem Balkonfenſter iſt von dieſer Vorrichtung abgeſehen, wo die Pilaſter mit ihren glatten Begleitprofilen die Lichtfläche begrenzen. Die ſcheitrechten Bogen auf den gequaderten Gewändſtreifen dürften ſicher eine ſpätere Zugabe ſein. Nicht ausgeſchloſſen ſcheint mir zu ſein, daß das vorhandene Hauptgeſimſe auch nicht das urſprünglich geplante iſt, daß an ſeiner Stelle vielmehr eine Zinnenbekrönung, ähnlich wie am *Palazzo Venezia* in Rom, vorgeſehen war, was bewieſen werden kann. Den Faſſadenbau verlegt *Lübke* in die Zeit der frühen Renaiſſance, in das Sterbejahr 1508 des *Guidobaldo*, Herzogs von Urbino.

Nach dem *Archivio Storico dell'Arte diretto da Domenico Gnoli Anno III. 1860.* Roma 1891. S. 239—240: *Luciano da Laurana e il Palazzo Prefettizio di Pesaro*, glaubt *C. v. Fabriczy*, daß man ohne Rückſicht auf Schriftzeichen, aus dem Stil der Ornamente auf eine Erbauungszeit im Cinquecento ſchließen müſſe. Die Faſſade nach dem Platze zeige zwar architektoniſche Zugeſtändniſſe an das Quattrocento durch die Loggia mit Bogen zu ebener Erde, durch die Blättergirlande und Früchte in den Zwickeln, den großen Flächenraum, der zwiſchen den beiden Geſimſen gelaſſen iſt, durch die Ornamente und die Putten mit den Feſtons, die mit den Wappenſchilden verbunden ſind. Das ſchwere Hauptgeſimſe (*sobrio e maestoso*) und das Aufgeben der Durchführung der Bogen- und Fenſterachſen ſeien in einer ſpäteren Zeit ausgeſchloſſen. Hier möchte ich daran erinnern, daß das „majeſtätiſche" Hauptgeſimſe ſehr viel neuern Datums iſt und am urſprünglichen Bau als Zinnenkranz ausgebildet war (vergl. Abſchn. XIII, der Palaſtbau) und daß noch der *Palazzo Riccardi* von *Michelozzo* (1404—1472) unſtimmende Fenſterachſen in den verſchiedenen Stockwerken hat, wie auch die eine Langſeite im Hofe des Dogenpalaſtes zu Venedig (vergl. Abb. 28). Das Motiv der Saalfenſter mit Pilaſtern, Epiſtyl, Fries und Deckgeſimſe, ſoviel verwendet in der antik-römiſchen Architektur, ſoll hier zuerſt in der Renaiſſance bei *Laurana* vorkommen — es gäbe kein früheres Beiſpiel dafür als die Paläſte in Peſaro, Urbino und Gubbio und die Rechte *Laurana*'s dürften nicht geſchmälert werden! Gewiß nicht. Nur darf nicht überſehen werden, daß am *Palazzo Letimi* zu Rimini und auch an der Villa zu Ruſciano bei Florenz, die 1478 von der *Signoria* angekauft, dem *Federigo* zum Geſchenk gemacht und von *Lucca Pitti* (1440?) erbaut wurde, das genannte Motiv zur Ausführung gebracht und gut erhalten noch vorhanden iſt. Der Bauherr ließe auf *Brunellesco* als Architekten ſchließen, und das Fenſter wäre ſomit ſein Werk und dann früher als die von *Laurana* gebotenen (vergl. *H. v. Geymüller* im großen Toskanawerk und Abb. 24*a*). *Budinich* meint dagegen, daß das Fenſter von Ruſciano nicht eine urſprüngliche Arbeit *Brunellesco*'s ſei, daß es vielmehr als eine Reſtaurationsarbeit der Architekten des *Federigo* angeſehen werden müſſe, die dann unterbrochen worden ſei. Die Urbinatiſche Bauweiſe ſei in den Marken und der Romagna auch ſonſt genugſam zu finden. Bewieſen iſt aber damit noch nichts. Ein weiteres ſchönes Beiſpiel findet ſich an einem mittelalterlichen Hauſe zu *Toscanella* (vergl. Abb. 24*b*).

Auf einigen der aufs ſorgfältigſte ausgeführten Bildern, bei denen die Architekturen ſo ſchön und verſtändnisvoll gezeichnet ſind und in dieſem Sinne beinahe unübertroffen daſtehen, des *Fiorenzo*

di Lorenzo (tätig von 1472—1520) in der Gemälde-Galerie zu Perugia ſind Faſſaden- und Fenſterbildungen dargeſtellt, von denen beſonders eine mit dem *Palazzo Prefettizio* in ſeiner Anordnung der Stockwerke, Geſimſe, Bogenſtellungen mit Medaillons ziemlich übereinſtimmt, während ein anderes Fenſterverdachungen mit Bekrönungsornamenten wiedergibt, wie ſie am *Letimi*-Palaſt in Rimini noch vorhanden ſind. Der obige Satz über die Ausbeutung der Urbinatiſchen Bauweiſe dürfte durch jene Darſtellungen weiter bekräftigt werden.

Wenn *Patzack* in ſeinem Buche über die *Villa Imperiale* bei Peſaro aus den Angaben von *Budenich* herauslieſt, daß er den *Laurana* beſchuldigt den *Palazzo Prefettizio* zu Peſaro 1465 ausgeführt zu haben, ſo glaube ich das Gegenteil behaupten zu müſſen. Auch die Auffaſſungen und Angaben bei *Burckhardt-Holzinger* und *Springer-Philippi* (1908) über den Architekten des Palaſtes, entſprechen nicht den Tatſachen. Die Formenſprache und ſonſtigen Anordnungen am Bau, weiſen eher auf einen früheren Baumeiſter als auf *Laurana* und ſeine Zeit hin.

16. Urbinatiſche Bauweiſe.

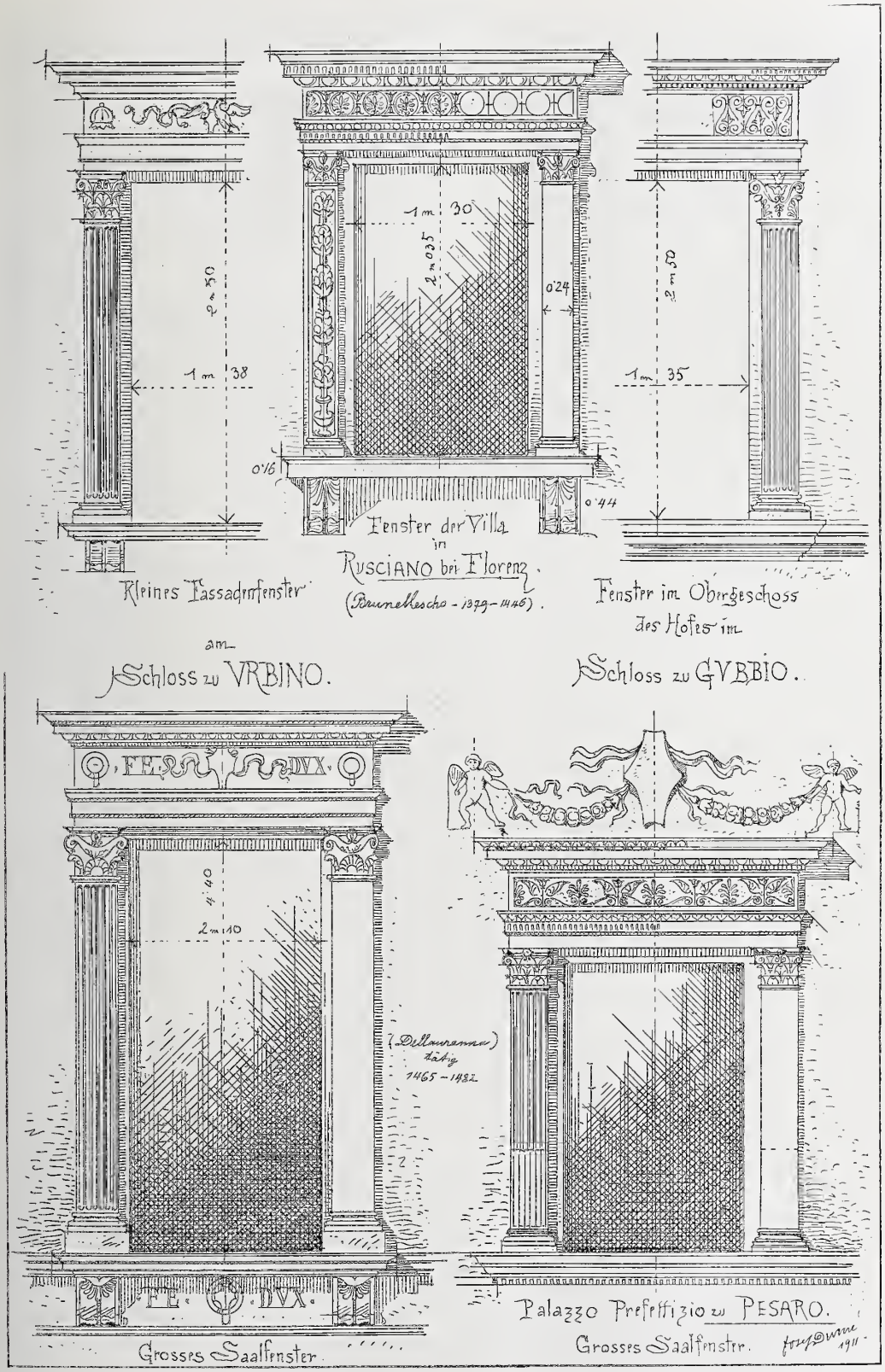
Bei den Paläſten von Urbino, Gubbio und *Passionei* zu Urbino uſw. ſind es aber, wenigſtens an den Hoffaſſaden, nicht die Fenſterbildungen allein, welche als Charakteriſtikum für die Urbinatiſche Bauweiſe zu gelten haben, es ſind vielmehr noch die Vertikalgliederungen der Mauerflächen zwiſchen den Fenſtern der einzelnen Stockwerke durch Pilaſter. Am *Palazzo Passionei* zu Urbino ſind ſie nur aufgemalt, in den Höfen der Herzogsſchlöſſer zu Gubbio und Urbino (1480—1490) plaſtiſch, wenn auch nicht ſtark vortretend. Hierbei folgt *Laurana* (die Urheberſchaft bleibt ihm bei den genannten Bauten unbeſtritten) dem Vorgange *L. B. Alberti*'s am *Palazzo Rucellai* zu Florenz (1446—1451), wobei Meiſter in Verona und Brescia nicht zurück bleiben. Die entſprechenden Straßen-Faſſadenflächen des Palaſtes in Urbino mit den mächtigen Prachtfenſtern ſind dagegen ohne jede Vertikalgliederungen ausgeführt und darin folgt *Laurana* dem Vorgange (?) ſeines Lehrmeiſters (?) *Brunellesco* und des Meiſters *Michelozzo* bei ihren Florentiner Palaſtfaſſaden, wenn auch die Form ihrer Fenſter mittlerweile unter ſeinen Händen eine andere geworden iſt.

„Wer kann was Dummes, wer was Kluges denken,
Das nicht die Vorwelt ſchon gedacht." (*Faust II.*)

Was *F. v. Reber* und *Schmarsow* vor 1889 ſchon über die Stellung *Laurana*'s geſagt haben, wird von *Th. Hofmann* in ſeinen Schriften von 1890—1892 und 1904—1905 beſtätigt und dann auch von andern aufgenommen.

Im Prinzip Neues bietet *Laurana* in ſeinen Faſſaden nicht, aber formal Neues gibt er in ſeinen Fenſterbildungen, wenn ihm auch hier nicht *Brunellesco* mit ſeinem Rufcianofenſter den Rang abläuft, den Ruhm der Priorität beſtreitet. *Paravicini* (a. a. O. VI. Profanbauten, S. 11, Taf. 46) macht unter den vielen, in Bergamo noch vorhandenen Privathäuſern aus dem Ende des XV. und Anfang des XVI. Jahrhunderts beſonders auf die reichen Hoffenſter im Patrizierhauſe *Maffei* aufmerkſam, welche die Rechteckform zeigen und von Rahmenpilaſtern korinthiſcher Ordnung, aber ohne ornamentierte Flächen ſeitlich begrenzt ſind und oberhalb ein volles Gebälke tragen mit einem krönenden Aufſatz, beſtehend aus Füllhörnern, Delphinen und Rankenwerk, alles in vollendeter Schönheit und Reife. Den Urheber zu beſtimmen, iſt nicht gelungen, aber der Urbinatiſchen Schule dürfte er nahe ſtehen, nach der Zurückhaltung im Ornament bei den Pilaſterflächen (vergl.: Freie Bekrönungen von Fenſterverdachungen und Abb. 24*a* u. 24*b*). In einem Sockelfeld iſt die Schrift eingemeißelt: *Hoc. Fac. E. Vivens*, MDXV (1515). Die Ausbreitung dieſes Fenſtermotives dürfte nach alledem keine ſehr beſchränkte geweſen ſein, es wurde auch in Oberitalien und in Bologna in der Folgezeit bei größeren Aufgaben gerne beibehalten. (Bologna: *Palazzo del Podestà* [1492—1494], Untergeſchoß Vertikal-

Abb. 24a.



Fensterbildungen aus Rusciano, Urbino, Gubbio, Pesaro und Toscanella.

Fenſter mit Pilaſterumrahmungen der Frührenaiſſance aus Toscanella.

gliederung durch Halbſäulen, Obergeſchoß durch Pilaſter; *Palazzo Bolognini* [1525], *Palazzo Bevilacqua già Zucchini* [XVI. Jahrhundert]). Wir dürfen die Betrachtungen über den Schloßbau in Urbino nicht ſchließen, ohne der Mitarbeiter am großen Werke zu gedenken, die ſich in den Ruhm teilen. Es ſind der Florentiner *Baccio Pontelli* und *Francesco di Giorgio da Siena.* Der Erſtgenannte arbeitete von 1474—1478 als Intarſiakünſtler in Piſa und 1479 iſt ſeine Ankunft in Urbino verbürgt. Hervorragend iſt auch die Tätigkeit des *Ambrogio Barocci da Milano.* Er war vorher in Venedig tätig, wann er nach Urbino kam, ist wiederum ein »*non si sa*«. Ein erſtes Zeichen ſeiner künſtleriſchen Tätigkeit in Urbino iſt vom 4. Mai 1479 datiert. Mit ſeinen Ausführungen ruft er eine wahre Revolution unter den eingeſeſſenen Bildhauern hervor. Florentiner und Lombarden ſind die Getreuen.

Eine Würdigung des Urbinatiſchen Stiles kleidet *H. v. Geymüller* in die Worte ». . . . . *non conoscendo io nè maestro più illustre di Luciano, nè edifizi anteriori più magnifici dei Palazzi d'Urbino e di Gubbio, ove queste forme, per quanto sappia, vennero per la prima volta messe in opere*«. *Budenich* ſpendet ihm Lob und Anerkennung für dieſen Ausſpruch (a. a. O. S. 109).

H. v. Geymüller glaubt feſtſtellen zu können (vergl. Nachtrag zu *L. B. Alberti* im großen Toskanawerk), daß *Laurana* eine große Bewunderung für das Werk *Alberti*'s in Florenz gehabt habe, der auch öfters in Urbino weilte und ihm mit gutem Rat beigeſtanden habe (?).

„Getragen von ſeinem hohen Geiſte, von der Vielſeitigkeit ſeiner Bildung, von der Harmonie ſeiner reichen Künſtlerſeele, und obgleich hochbegabt für die Architektur, begnügt er ſich weder mit dem Reichtum ſeiner Phantaſie, noch mit ſeinen praktiſchen Erfahrungen. Er forſcht nach den Geſetzen der Architektur, ſtudiert das Weſen ihrer Formen, ſammelt die Erfahrungen des Altertums. Hierdurch verzehnfacht er die Kraft und die Ausdehnung ſeiner Schöpferkraft, belebt ſie ſtets aus neuen Quellen und ſetzt ſeiner Phantaſie jene Grenzen, ohne welche die höchſte Begabung auf Abwege geraten muß.“ Gerade deshalb ſei *Alberti* mit *Brunellesco*, *Bramante* und *Palladio* als einer der vier Großmeiſter anzuſehen, auf deren Schultern hauptſächlich die ſchöpferiſche Entwickelung der Baukunſt der Renaiſſance beruht. Als in ſeinem Geiſte arbeitend wären hier noch *Ventura Vittoni* und *Antonio da Sangallo* (1455—1534) zu nennen.

Nach dem Tode *Federigo*'s (1482) und *Laurana*'s (1479 Teſtament), mit dem Sturze der *Sforza* in Mailand (1499) tritt dann nach 18jähriger Dauer einer geſegneten, künſtleriſch ſich ſo reich äußernden Zeit eine weitere Wandelung in der Kunſt der Renaiſſance in Italien ein. Die Kräfte zerſtreuen ſich und *Laurana*'s wohl begabteſter und am meiſten für die Architektur begeiſterter Schüler, der Urbinatiſche Maler *Donato Bramante* (1444—1514) wendet ſich nach Norden, nach dem für Künſtler ausſichtsreichern Mailand, wo er 1476 oder ſchon 1472 erſtmals genannt wird, wahrſcheinlich zur Fahrt und zum Platzwechſel durch den mit ihm in Urbino arbeitenden Mailänder *Broccio Ambrogio* angeregt. Auf ſeinem Wege berührte er wohl die Orte Arezzo, Florenz, Prato, Piſtoja und Lucca, Pietraſanta, Sarzana und Pontremoli, und paſſierte den Apennin für ſeinen Gang nach Mailand. Es ſind die Plätze, die an der großen mittelalterlichen Heerſtraße lagen, und die er berühren mußte. Dort dürfte er wohl zuerſt eine ähnliche Aufnahme gefunden haben wie einſt der Florentiner *Filarete.* Wir ſehen ihn in der Schule *Mantegna*'s und bei ſeinen architektoniſchen

17. *Bramante.*

Arbeiten beeinflußt durch die feingliederigen, fchmuckreichen Backfteinarchitekturen der lombardifchen Städte.

Ihm war es beftimmt in der Baukunft der Renaiffance eine neue Etappe zu fchaffen, anknüpfend an das, was *Alberti* gelehrt und *Rossellino* gebaut, was *Laurana* von diefen übernommen und an das, was er in der Lombardei vorfand, wo fich die *Rodari*, *Solari*, *Omedeo* (*Malaguzzi-Valeri* fchreibt *G. A. Amadeo*), *Pedoni* u. a. das Heft nicht fo leicht aus der Hand winden ließen.

In Mailand lernte er in *San Lorenzo* und an dem römifchen Porticus die römifche Antike großen Stils noch beffer kennen, denn es darf wohl vorausgefetzt werden, daß er von feinem erften Wirkungskreis aus in dem nicht gerade entfernt von diefem gelegenen Ancona und Rimini (*Trajans*-Bogen, *Augustus*-Bogen) wenigftens einen Schein von diefer erhalten hatte.

Was hat diefer Heros der italienifchen Renaiffance auf dem Gebiete der Architektur bei feinem Aufenthalt in der Lombardei in der Zeit von 1476—1499, alfo innerhalb 23 Jahren, gefchaffen? Vieles wurde und wird ihm heute noch zugefchrieben, aber weniges nur hat fich vor den kritifchen Unterfuchungen halten können. (Vergl. auch *D. Santo Monti. La Cattedrale di Como.* Como 1897, S. 80—81).

A. G. Meyer (a. a. O.) meint, man müffe die wenigen beglaubigten, perfönlich von *Bramante* geleiteten Werke von denen trennen, zu welchen er nur Pläne oder Modelle gemacht oder gar nur mit Rat und Tat beigeftanden habe. Wenn man das ohne weiteres könnte, fo wäre der Architekturgefchichte ein guter Dienft erwiefen.

Was brachte *Bramante* an architektonifchen Kenntniffen in die Lombardei mit? Doch wohl nur das, was er in Urbino und deffen Umgegend erlernt hatte, wobei er auf dem Boden *Laurana*'s geftanden haben müßte und nicht auf dem eigenen Schaffens. Als Mann von 32 Jahren tritt er, zuerft als Maler, in Mailand auf. Wenn er vom 20. Jahre ab fich auch mit Architektur befaßt hat und durch *Laurana* dafür begeiftert wurde, dann war er bis zu feinem Auftreten in Mailand 12 Jahre in diefer Kunft tätig und zwar bis zum Scheiden feines Meifters (1476) aus dem Amte in Urbino. Er hielt folange am gleichen Platz aus wie fein Lehrer. Die meiften der für *Bramante* glaubwürdig gemachten Bauten in der Lombardei tragen aber durchaus nicht den Stempel der Werke *Laurana*'s in Urbino und Gubbio, fie zeigen vielmehr die Signatur der oben angegebenen Meifter von Mailand, Pavia, Como, Brefcia, Cremona ufw., vielfach fchon mit Rückficht auf das veränderte Baumaterial: gebrannter Ton an Stelle des natürlichen Gefteines. Die Geftaltung der Fenfter, Portale und der monumentalen Türumrahmungen im Innern ift in Urbino wefentlich anders. Die unvermeidlichen Kandelaberftützen an den lombardifchen Bauten find keine Mitbringfel aus Umbrien, wo Pilafter oder breite Rahmen die Türbekleidungen in fo wundervoller Weife ausmachen. *Bramante* müßte feine von Urbino mitgebrachten Anfchauungen ganz verloren haben, wollte man ihm z. B. am Dome zu Como beftimmte Teile zufchreiben.

Auch *D. Santo Monti* (a. a. O. S. 80—81. Jahrg. 1897) bekräftigt, daß *Bramante* 1476 nach Mailand kam, in der Lombardei Kirchen in Legnano, Bufto Arfizio und Canobbio (vergl. *Burckhardt-Bode*, Cicerone, S. 119) baute, daß er 1510 bei *St. Peter* in Rom die Aufficht hatte und ohne je wieder in die Lombardei zurückzukehren, vier Jahre fpäter dort ftarb. Die Archive ergeben, daß *Rodari* als einziger Meifter für die Renaiffanceteile des Domes in Como

angeſprochen werden kann. Die Zugänge zum Langhaus auf der Nord- und Südſeite waren von altersher, und nur die dekorativen Umkleidungen wurden ſpäter im Stile der Zeit geändert. Im Innern der einen ſteht über dem Architrav die Jahreszahl 1509. Die Angaben im Cicerone *Burckhardt-Bode*'s (5. Aufl. 1884) erſcheinen ebenſo zweifelhaft wie die, daß „Urnenträger" allein den Waſſerablauf vom Dache vermitteln, und die ausgeſprochenen Vermutungen über die Kathedrale in Lugano, die kleine Kirche *Santa Croce* zu Riva, wobei wohl die in Riva San Vitale am Luganerſee gemeint ſein dürfte, die aber ſicher nicht von *Rodari*, vielmehr ein reicher Kuppelbau aus dem XVI. Jahrhundert oder noch ſpäter iſt, und jetzt dem *Andrea Chriſtofano Solari* gen. *il Gobbo* († 1525) zugeſchrieben wird, wohl richtiger aber als Werk des *Pellegrini Pellegrino* (1527—1598) anzuſehen iſt. In Mailand pflegen ihm die Arbeiten an *S. Maria presso S. Satiro*, d. h. die achteckige Taufkapelle daſelbſt, die Reliefperſpektive im Chor der Kirche hinter dem Hauptaltar des *S. Satiro* — was nicht gerade zum gelungenſten zu zählen iſt — das Quer- und Langhaus, dann die Anbauten (Kuppelraum über quadratiſchem Grundriß mit 3 halbrunden Apſiden) von *Santa Maria delle Grazie* bedingungsweiſe zugeſtanden zu werden, ihm dem »*più grande inventore di nuove idee architettoniche*«, dem »*riformatore dell'architettura in Lombardia*«.

Treu und ehrlich geben die beiden Florentiner Meiſter *Michelozzo* und *Filarete*, was ſie von der neuen Kunſt in ihrer Heimat wußten, nach Mailand ab, aber ſchon hatte auch der Lombarde *Amadeo* (*Omedeo*) Proben von dieſer abgelegt. Die *Colleoni*-Kapelle in Bergamo war ſchon 1475 hochgeführt! Der erſten Gabe *Bramante*'s für Mailand wird die Anerkennung nicht verſagt, auch die Autorſchaft bleibt ihm unbeſtritten, anders verhält es ſich mit der zweiten, er bleibt ſich nicht ſelbſt getreu. Nach *Burckhardt-Bode* (Cicerone 1884) ſehen wir den vermeintlich felſenfeſten Neuerer „neben dem edeln Stil des Palaſtes von Urbino, mit jener reichen üppigen Renaiſſance wetteifern, wie ſie an der 1491 begonnenen Faſſade der *Certosa* bei Pavia ihren Triumph feiert". Die Genannten nehmen für *Maria delle Grazie* an, daß nur der untere Teil des Neubaues unter der Leitung *Bramante*'s (1492—1499) hergeſtellt worden ſei, der obere nach ſeiner Zeichnung. „Das Äußere ſpräche den echten Geiſt der frühen Renaiſſance mit ſeiner anmutigen Kühnheit (ſic) aus. Elegant abgeſtufte Einrahmungen (ſic) teilten den meiſterlich profilierten Unterbau bei feiner Eleganz der Pilaſter, Wandkandelaber, die »größtenteils« aus Marmor oder Terrakotta (was gilt davon?) beſtünden und kaum ihresgleichen hätten. Hier ſollte man *Bramante* dem *Omedeo* gegenüber würdigen lernen!"

Dagegen konſtatiert *F. Malaguzzi-Valeri* (*Italia artistica, 35, Milano I*, 1906, S. 112), daß für die künſtleriſche Vaterſchaft des *Bramante* an dieſem Bau ſich keinerlei Dokumente gefunden hätten, er gehöre ungefähr in die Zeit von 1492. Er beklagt dann die Unſicherheit des Stiles, die traurige Ornamentik und in einigen Fällen widerſinnige Verſtöße gegen die Art des *Bramante*, um ſchließlich zu dem Ergebnis zu gelangen, daß verſchiedene Architekten, ohne jeden Zuſammenhang ſchaffend, dieſe Arbeit vollbracht hätten. Dann ſagt er mit Beziehung auf die Unterſuchungen *H. v. Geymüller*'s, daß wegen der Genialität, die ſich in der Verteilung der einzelnen Partien ausſpräche, man auch ohne Dokumente an die Vaterſchaft *Bramante*'s glauben dürfe und gibt dann noch ein Dokument vom Juli 1497 bekannt, nach welchem der Herzog dem Sekretär *Stanga* den Auftrag gibt, zur Faſſade ein Modell machen zu laſſen,

bei dem aber der Name *Bramante*'s nicht genannt wird. Ehrlich währt am längſten!

Profeſſor *Tito Vespasiano nobile Paravicini*, Architekt in Mailand, ſagt in ſeiner „Renaiſſance-Architektur in Mailand“ (Deutſch bei Gilbers in Dresden, ohne Jahreszahl), daß alles am Bau verfehlt erſcheine, und daß die Tätigkeit *Bramante*'s ſich auf die Erteilung von guten Ratſchlägen beſchränkte, iſt auch der Anſicht, daß der Bau die Arbeit verſchiedener Architekten ſei. Ihm ſtimmt *César Daly* in ſeiner *Revue générale de l'architecture* (Paris 1887) in gleicher Weiſe zu. *S. Satiro* überläßt er dem *Bramante* als Umbau einer ſehr viel älteren Taufkapelle; *Maria delle Grazie* ſei ohne jede architektoniſche Einheit. Sein Landsmann *Pasquier le Moine*, der im Gefolge *Franz I.* 1515 Mailand beſuchte, war enthuſiasmiert von dem Bau und erklärte die Kirche *S. Maria delle Grazie* für die ſchönſte der Stadt. Wer iſt hier der beſſere Richter, der Höfling von damals oder der Architekturkritiker von heute? Hier iſt noch die weitere Frage, ob vom Innern oder vom Äußern die Rede iſt.

Beim Umbau des Kapitelhauſes von *S. Ambrogio* in Mailand wurde *Bramante* gefragt; auch hatte ihm *Ascanio Sforza*, Biſchof von Cremona und Pavia den Umbau der Kathedrale zu Pavia überwieſen, ſo daß er bei dem vielen anderen, was ihm zufiel, die Hände nicht in den Schoß legen konnte. „Von manchen Chroniſten werden auf populäre Überlieferungen hin dem *Bramante* viele andere Werke zugeſchrieben, von denen aber, nach ſeitdem gefundenen Dokumenten, feſtſteht, daß ſie ganz anderen Künſtlern angehören.“ Jedenfalls war es damals wie heute, daß auch Künſtler dahin gehen, wo der Haſe läuft.

Als bemerkenswerte angebliche Bauten *Bramante*'s wurden oben die Kirchen *S. Magno* zu Legnano, Buſto Arſizio, Canobbio angeführt; als weitere „vielfach traditionell, doch ohne ſichern Nachweis dem *Bramante* zugeſchrieben“ ſeien noch genannt die *Canepanova* in Pavia, die *Incoronata* zu Lodi, *S. Maria della Croce* bei Crema und *S. Maria* in Abbiategraſſo. Dieſe und ſo viele andere auf ihren Urheber unterſuchen zu wollen, würde hier zu weit führen, und doch müſſen wir, der landläufigen Unſitte wegen, bei einigen berechtigte Zweifel noch zum Ausdruck bringen.

Nach dem Archive von *S. Magno* rührt der Plan der Kirche von *Giacomo Lampugnani* her. Sie wurde 1504 begonnen, 1518 vollendet und nach der Bauinſchrift 1529 erſt geweiht.

Die Kirche *Santa Maria di Piazza* in Buſto Arſizio wurde nach dem Lokalſchriftſteller *Luigi Ferrario* nach der Zeichnung eines gewiſſen *Ballarete*, „der ein Schüler *Bramante*'s genannt wird“ 1518 begonnen und in 5 Jahren vollendet. Urſprünglich hatte die Kirche ein geradflächiges Zeltdach mit Ziegeln gedeckt und war mit einer einfachen Laterne bekrönt. Das jetzige geſchweifte Dach (*forma a capello chinese*) mit ſeiner Metalldeckung rührt wie die Doppellaterne und die ſämtlichen kandelaberartigen Aufſätze von einem Umbau (1610) her, nach einem Brande von 1598. Die Malereien im Innern ſind nach einer Jahreszahl auf der Gewölbefläche (1532) von *G. Crespi* ausgeführt. Im Jahre 1699 wurde die Laterne ganz erneuert.

Dazu ſagen *Burckhardt-Bode* im Cicerone (1884): Die Kirche ſei „nach *Bramante*'s Abreiſe“, von *Lonati* (1517) erbaut worden, außen quadratiſch, innen achteckig, „doch habe die Kuppel mit achtſeitiger Galerie die Geſtalt einer Pyramide (sic) mit ſanft geſchwungener Linie, wie ſie *Bramante* für *S. Maria delle Grazie* (in Mailand) beabſichtigte“. Zwiſchen der Abſicht *Bramante*'s und

dieſer Kuppel *a capello chinese* liegen aber beinahe 100 Jahre! Schade daß der ſchöne Gedanke *Bramante*'s erſt ſo ſpät fruchtbar geworden iſt.

In Abbiategraſſo ſind an *S. Maria* zwei Perioden zu unterſcheiden: die Zeit von 1480 (Jahreszahl im Bogen 1497) und die Zeit von 1497—1615. Die Zahlen am Bau geben die Grenzen der Bauzeit an. Die Kirche beſitzt keine darauf bezüglichen Dokumente. Die Tradition will *Bramante*, und *Burckhardt-Bode* ſagen a. a. O., „daß er mit dieſer Kompoſition alle ſeine Zeitgenoſſen überflügelt habe" und „damit habe *Bramante* ſchon frühe den Schritt ins Einfache getan. Ein einziger gewaltiger Bogen, der auf je zwei gekuppelten Säulenpaaren ruht, bilde die Front, deren Giebelabſchluß nach oben fehlt. Mit dem Erdgeſchoß ſei 1477 begonnen worden. Die mächtige Rundform des Vorhallenbogens und des anſchließenden Tonnengewölbes ſei ſpäter am Vatikaniſchen Palaſt zu einer rieſigen Niſche umgebildet worden."

Ernſt kann man dieſe Ausführungen wohl kaum nehmen. Der angeführte gewaltige Bogen mißt 7,60 m im Lichten. Dieſes Kunſtſtück hatte *L. B. Alberti* bei der Vorhalle von *S. Andrea* in Mantua ſchon vorgemacht, aber die Spannweite um 40 cm verringert. Die rieſige Niſche in Rom mißt 14,30 m, hat aber weder nach ihrer Beſtimmung oder nach dem Gedanken, aus dem ſie entſtanden iſt, mit der tonnengewölbten Vorhalle in Abbiategraſſo etwas zu tun, auch nicht mit der in Mantua. Dort iſt der Bogenſcheitel 15,5 m über dem Fußboden, in Abbiategraſſo nur 14,5 m. In Mantua bilden die Widerlager für den Bogen entſprechende, übrigens durchbrochene Mauermaſſen, die durch ſchlanke, glatte Pilaſter gegliedert ſind, groß und einfach durchgehend ohne Unterbrechung vom Boden bis zum Bogenſcheitel. In Abbiategraſſo muß eine fauſtdicke Eiſenſchlauder den Stirnbogen gegen ein Ausweichen ſichern, den ein Steingiebel mit Sparrengeſimſen überragt, in Mantua iſt es ein durch Steingeſimſe umzogener Dreiecksgiebel. Die gekuppelten und auch noch übereinandergeſtellten Säulenpaare, die ſchließlich den Bogen aufzunehmen haben, ſind ſchon beim Triumphbogen des *Alfons* 1443, als Einrahmung des Torbogens, von einem Lombarden ausgeführt worden, nicht mehr und nicht weniger einfach als es in Abbiategraſſo geſchehen iſt (vergl. Abb. 27).

Die Architektur der an das Portal in Abbiategraſſo anſtoßenden Bogenhallen, die faſt noch eine mittelalterliche Form hat, gehört dem Übergangsſtil an. Die Details des Bogens bezw. der tonnengewölbten Vorhalle ſind von ungleichem Wert. Der Bogen trägt die Jahreszahl 1477 (?) (richtig 1497). Dieſer Zeit entſpricht der größere Teil der unteren Säulenordnung, deren Schäfte ſtarke Schwellungen und an den Baſen noch mittelalterliche „Baſenknollen" an den Wulſten zeigen. Die Kapitelle der Säulen ſind ſchön und verraten den geſchulten Bildhauer. Die Pfeiler der unteren Ordnung und die Details der ganzen oberen Ordnung ſind ſchematiſch und gehören in eine ſpätere Zeit, die Wappen und Niſchen und Umrahmungen ſind barock (1615). Nichts weniger als ſchön ſind die geſchloſſenen Flankenmauern oberhalb der unteren Säulenſtellung, ſoweit ſie über den Dächern der Umgangshallen vorragen. Was bleibt für *Bramante* noch übrig? Die Großartigkeit des Motives? Meiſter *Martino* und Meiſter *Alberti* haben es ſchon früher, ſchöner und konſtruktiv geſünder vorgetragen und die Einfachheit des Details beruht auf der gleichen Illuſion, wie die Neuheit des Gedankens.

Zur Ausführung der *Maria della Croce* in Crema berief man den Architekten *Giovanni Battaglio „principe degli architetti del suo tempo"* aus Lodi,

der in Mailand anfäffig war und von 1488—1489 den Bau der *Incoronata* zu Lodi leitete. Durch *Bramante* beeinflußt (von welchem Bau?) foll er die Pläne der Kirche zu Lodi und die für Crema entworfen haben. *Battaglio* fertigte ein Modell und follte kontraktlich den Bau in 3 Jahren fertig haben, wofür er 300 Golddukaten erhielt (ein Dukaten = 4 Lire, 10 Soldi). Im Jahre 1490 wurde der Grundftein gelegt, dann gab es Streit zwifchen den *Deputati* und dem Architekten, der im Verdruß feine Zeichnungen zerriß (1463). Den Weiterbau leitete ein Comaske, *G. A. Montanaro*, und 1500 wurde der Bau fertig. Zu erkennen ift an dem Formalismus, von wo ab *Montanaro* feine Arbeit begonnen hat. Die unfchönen Säulen, die Gliederungen im Innern und die Ornamente gehören der Zeit vor 1700 an. Hier muß es alfo die Schule und nicht der Meifter getan haben.

Auch in Canobbio wird *Bramante* für den Kirchenbau verantwortlich gemacht. Das Archiv der dortigen Kirche enthält über feine Mitwirkung keinerlei Nachrichten. Der aus dünnen Granitplatten hergeftellte Kuppelumgang mit feinem dürftigen und ungelenken Detail weift nicht auf *Bramante*. Ein Manufkript in der *Bibliotheca comunale* zu Canobbio aus der Zeit um 1600 nennt den *Pellegrino de' Pellegrini* als Architekten der *Madonna della Pietà*[24]).

Wir wollen es bei diefen Proben bewenden laffen. Es ift nicht alles Gold, was glänzt! Nach dem Sturze ihres fürftlichen Brodherrn fchüttelten *Lionardo da Vinci* und *Bramante* aus Urbino den Staub der lombardifchen Ebene von den Füßen, der eine über Mantua, Venedig nach Florenz, der andere auf der großen mittelalterlichen Heerftraße nach Rom pilgernd; der letztere wahrfcheinlich auf Anregung des *Ascanio Sforza*, feine Forfchungsreife bis nach Neapel ausdehnend, die antikrömifchen Bauwerke ftudierend durch Aufmeffungen und Zeichnungen.

Hier fchuf der Genius *Bramante*'s, in nur 15 Jahren, zu Rom eine für die Folgezeit einflußreiche Stilweife (1499—1514); (vergl. *A. G. Meyer*, III. a. a. O.).

Die Quellen für die Entftehung feiner Werke fließen hier etwas klarer als in der Lombardei, wenn auch nicht ganz rein.

Der lombardifche Kunftftein, der ligurifche Marmor treten zurück, die fedimentären und weniger dichten Kalkfteine nehmen deren Stelle ein, wie vor ihnen fchon in Toskana der feinkörnige Sandftein jedes andere Material verdrängt hatte. Backfteine und vulkanifche Steinarten, Tuff und Peperin, werden nur mehr als konftruktive Hilfsmaterialien verwendet, bei denen dann der Putz die Unterlage für eine künftlerifche Ausgeftaltung der Faffadenflächen abgeben mußte. Hierbei ift aber der Backfteinkunftbau auch in diefer Phafe der Renaiffance nicht ausgefchloffen, indem er in Bologna und andern Orten, bis herab nach Siena bei vollwertigen Bauwerken fich hält.

R. Redtenbacher (a. a. O. S. 188) glaubt, daß *Bramante* bei feinen Palaftbauten in Rom an feine Vorgänger *L. B. Alberti* und *B. Rossellino* angeknüpft habe, wobei er wohl zu fagen vergeffen, daß den unmittelbarften Einfluß auf fein Tun, die Antike ohne jeden Beigefchmack hoch zu bringen, der Dalmatiner *Laurana* in Urbino und Gubbio gehabt hatte, der allerdings wieder auf den Schultern *Alberti*'s fteht.

Eine Reihe von mächtigen Paläften und Privatbauten erfteht in Rom um die Wende des Cinquecento, um 1500 unferer Zeitrechnung. Was an diefen gezeigt und gewollt ift, hängt mit der lombardifch-venezianifchen Frührenaiffance

[24]) Vergl.: Strack, H. Central- und Kuppelkirchen der Renaiffance in Italien. Berlin 1882. Vollwerk und Nachtrag.

nicht zuſammen, aber umſomehr mit der toskaniſchen und der Baukunſt des alten Rom. Der Norden entwickelt ſich noch für ſich auf der angeſtammten Grundlage weiter und Toskana nimmt wenig unmittelbar von ſeinem großen Sohne *Leon Battista* auf, um ſo mehr aber das päpſtliche Rom durch die Vermittelung *Bramante*'s. (Vergl. dagegen *Gnoli*, S. 176 u. 331[25]).

18. *Cancelleria Palazzo Giraud.*

Zwei Werke, die *Cancelleria* und der *Palazzo Giraud* treten hier in den Vordergrund und ſind die mächtigſten Zeugen der neuen Richtung im Wandel baukünſtleriſchen Schaffens. Durch Gruppierung der Maſſen, wenn auch nur leicht erſt angedeutet, durch die ſtärkere Betonung der Horizontal- und Vertikalgliederungen, durch das Einfügen von Stockwerksgurten zu den Fenſterbankgurten, durch die Verdoppelung der Vertikalglieder (Pilaſter, Halbſäulen), durch das Aufgeben des ſeither üblichen Verhältniſſes des Hauptgeſimſes zur ganzen Bauhöhe, im Sinne einer fein abgeſtimmten proportionellen Entwickelung der hochgeführten Bauteile, endlich durch das Zurückgehen auf die antike Tradition, ſind neue Momente hereingetragen worden. Dazu kommt noch die feinſte Profilierung der Bauglieder, bei deren Entwickelung und Funktion nach antiken Begriffen verfahren wurde, und weiter noch die Beſchränkung der Ornamentik auf die Fenſterumrahmungen bei Zuhilfenahme von verſchiedenartigem Material, unter Bezugnahme auf antike Vorbilder. So ſind z. B. die Fenſter der *Cancelleria* beinahe wortgetreue Nachbildungen von einem antiken Torbau zu Verona und aus weißem Marmor ausgeführt, während die anſtehenden Mauerflächen, Pilaſter, Gurten und Geſimſe aus gelblichem Travertin und die Mauerflächen über den Hofarkaden aus hellroten Backſteinen hergeſtellt ſind. Die Bogenfenſter werden nicht, wie dies vor ihm *Laurana* getan, durch die Rechteckfenſter mit geradem Sturz ersetzt, vielmehr wird die Bogenumrahmung zur Horizontalen durch Fries und Verdachung ausgeglichen. Die einfache Pilaſtergliederung der Mauerflächen des *Alberti* und *Laurana* wird durch die „rhythmiſche Travée" erſetzt, die für den Kirchenbau (*S. Andrea* in Mantua) übrigens *Alberti* ſchon aufgenommen hatte.

Zur Bramantefrage äußert ſich *Eugène Müntz* in ſeinem Werke: *La Renaiſſance en Italie et en France*, Paris (1885), S. 168, wie folgt:

»*Puis la Lombardie entre en scène, et le magicien, qui s'apelle Bramante nous séduit et nous éblouit tour à tour par sa grâce et sa fantaisie inexprimable, qualités auxquelles viendront s'aller la majesté et l'éclat après que l'artiste se sera fixé à Rome*«. Als ſeine Hauptwerke, die den Aufſchwung der neuen Architektur — »*ce nouvel essor de l'art de bâtir*« — herbeigeführt haben, werden die Sakriſtei von *S. Satiro* und die Kirche *S. Maria delle Grazie* in Mailand und der Dom zu Pavia genannt, wobei die neue Richtung zeige, daß ſie ebensogut wie die vorausgegangenen Epochen den Eigentümlichkeiten der natürlichen und künſtlichen Geſteinsarten Rechnung zu tragen wiſſe. Nebenbei bemerkt, verſtehen die franzöſiſchen Techniker, darunter der große *Rondelet* unter dem Ausdruck »*l'art de bâtir*« die Kunſt zu bauen, techniſch genommen. Für Baukunſt haben ſie das Wort »*l'architecture*«.

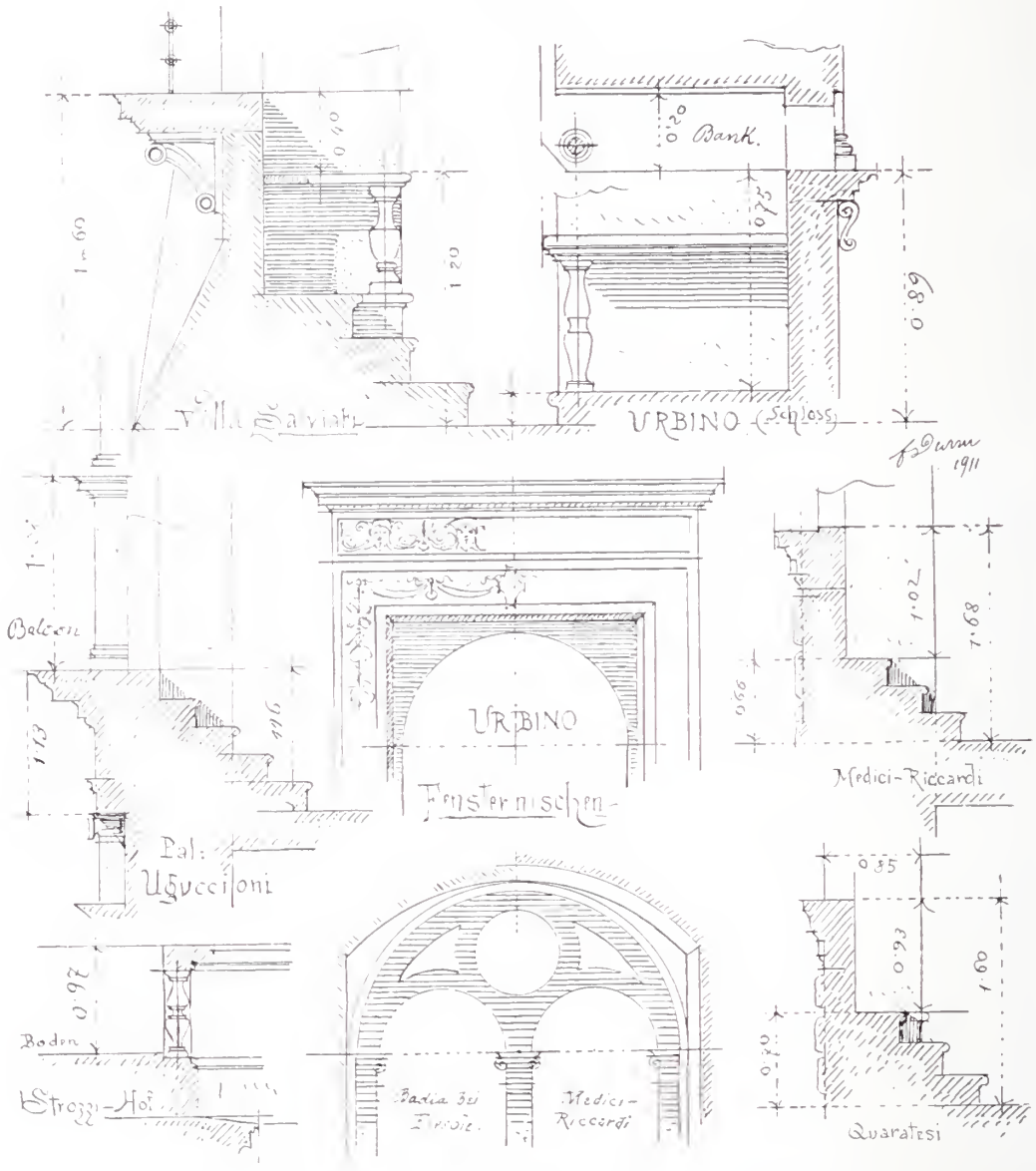
E. Müntz führt weiter aus, daß in der Zivilbaukunſt der Florentiner die Art der Ausführung beim *Palazzo vecchio* auf längere Zeit das Ideal bleibe, indem ſie an der Tradition feſthält: nach der Straße die Ruſtika-Faſſade mit wenig Fenſtern, im Innern den Schmuck (*Brunellesco*, *Michelozzo*). Im Gegenſatz zu dieſer Auffaſſung ſtehen die Meiſter *Alberti* und *Rossellino*, die den Schmuck der Straßenfaſſaden nicht miſſen wollen und nach antik-römiſcher Sitte die Gliederung der Mauerflächen durch Pilaſter verlangen bei einer größern Anzahl von Fenſtern: »*façades si élégantes et si riantes*«.

In Urbino gehe *Luciano da Laurana* einen Schritt weiter, durch die Verwertung feinern Details und durch die größere Harmonie des Ganzen. Er bereite die Ankunft des *Bramante* in der Lombardei vor (Mailand, Vigevano), wird ſo zum Johannes (*Battista*) des kommenden Heilands, der nach dem Sturze der Sforza, in Rom mit gleichem Erfolg aufträte. Soweit gehen wir einig, wobei ich

[25]) *Archivio storico dell'arte.* Anno V. Roma 1892. *La Cancelleria ed altri Palazzi di Roma attribuiti a Bramante I* u. *II.* S. 176 u. 331 u. ff.

darauf hinweiſen möchte, daß ſchon 1885 — alſo früher wie *v. Reber* und *Schmarsow* und andere — *E. Müntz* die Stellung *Laurana's* gegenüber ſeinen Vorgängern und Nachfolgern feſtgeſtellt hat. Auch in ſeiner Beurteilung *Michelozzo's* und *Filarete's* und deren Auftraggeber in Florenz und Mailand ſind wir der gleichen Anſicht. Letztere ſind die Förderer und Beſchützer der Künſte und Wiſſenſchaften, die *Visconti* und *Sforza* in Mailand, die Mediceer in Florenz. Der eine Protektor ein

Abb. 25.



Fenſterbrüſtungen mit Stufen in den Leibungen in Florenz und Urbino.

Finanzgenie, der andere ein ritterlicher Kriegsheld, deſſen Einkünfte jährlich 30 Millionen Francs betrugen — *Ludovico il Moro.* »*Sans lui, l'Italie de la Renaissance compterait probablement un joyau de moins. Par ses soins, le génie encore latent des artistes indigènes est fécondé au contact du grand Urbinate et du grand Florentin Léonard*« — meint *E. Müntz.*

Jeden Augenblick mußten *Bramante* und *Lionardo da Vinci* ſeiner Befehle bei den Hoffeſten gewärtig ſein. Dafür bezahlte er ſie unregelmäßig und *Leonardo* ſagte ihm einmal, er müſſe unter dieſen Verhältniſſen ein anderes Metier ergreifen; dann honorierte er wieder ihre Leiſtungen königlich.

Bramante läßt ſich (nach *Müntz*) 1472—1474 in Mailand nieder. Frei von archäologiſchen Voreingenommenheiten »*jouant avec les problèmes les plus ardus de l'art de construire et modelant un monument avec la même liberté . . . . il honore la Lombardie de ces créations exquises, églises, monastères, palais villas, dont on n'a par caractériser le charme indéfinable qu'en les désignant sous le style bramantesque*«. Daß es mit ſeiner »*art de construire*« nicht immer zum beſten ſtand, dürfte wohl durch verſchiedene Vorgänge bezeugt ſein; die Behauptung indes, daß die Lombardei mit Kirchen, Villen, Schlöſſern und dergl. von ihm überflutet ſei, kann nur mit Einſchränkung aufrecht erhalten werden, wie man auch der Anſicht *H. v. Geymüller*'s, daß die aus lombardiſchen Bauwerken aufgenommene Verbindung von Pfeilern und Bogen eine Eigentümlichkeit ſeiner Bauten ſei, nur mit Vorbehalt zuſtimmen kann. Die *Canonicata* bei *S. Ambrogio* in Mailand, die *Loggia* des Palaſtes in Vigevano, die *Cancelleria*, der kleine Hof von *Maria delle Grazie* in Mailand und verſchiedene andere ihm zugeſchriebene Bauten zeigen Rundbogen auf Säulen.

Nach *Müntz* ſoll *Bramante* gemeinſchaftlich mit *Leonardo* 1490 den Auftrag erhalten haben, ein Kuppelmodell für den Dom in Mailand zu fertigen; eine Entſcheidung wurde aber nicht herbeigeführt. Unter den Künſtlern, welche den Ausbau des Kaſtells fortführen ſollten, wird auch *Bramante* genannt.

Es werden nun das Baptiſterium von *S. Satiro*, die Marien-Kirche *presso S. Celso*, das Kloſter bei *S. Ambrogio*, das Spital und die Vollendung von *S. Maria delle Grazie* als Hauptwerke in Mailand genannt, die von *Ludovico il Moro* zur Ausführung vorgeſehen waren. Dieſen folgten nicht minder zahlreiche Privatbauten wie z. B. der 1782 zerſtörte *Palazzo Marliano*(?). Weiter wird das Schloß in Pavia, das mit dem in Mailand an Pracht wetteiferte, durch *Ludovico* verſchönert, die Kathedrale zu Pavia von *Cristoforo Rocchi* 1488 begonnen, bei welcher *Bramante*'s Rat eingeholt worden zu ſein „ſcheint"; vielleicht auch noch für die *Certosa* bei Pavia. Von *Bramante* ſoll auch die *Loggia* zu ſieben Öffnungen (jetzt vermauert) am Kaſtell zu Vigevano herrühren, wie die Säulen, Baſen, Kapitelle, die Schlußſteine der Bogen und die Archivoltprofile bewieſen. Auf Grund des Zeugniſſes von *H. v. Geymüller* ſei dies außer Zweifel geſtellt: »*ne permettent aucun doute sur l'auteur*«. Auch die Kunſtſchriftſteller *Baedeker*'s (*Springer*, † 1891, Dr. *Propping* in Godesberg) teilen dieſe Anſicht, ſie begegnen auch dem Stile *Bramante*'s in der Lombardei bei *S. Maria* in Buſto Arſizio, Abbiategraſſo, *Maria della Croce* in Crema, bei der Kathedrale und der Kirche *Canepanova* zu Pavia, bei der *Incoronata* in Lodi.

Müntz will auch die Mitwirkung *Bramante*'s beim Dom in Como gewahrt wiſſen »*sous l'inspiration du moins indirecte de Bramante*«. Aus der römiſchen Periode, nach dem Sturze des *Ludovico il Moro*, führt er nur an, daß im Auftrage des Kardinals *Castellesi* der *Palazzo Giraud*, im Auftrag des Kardinals *Riario* die *Cancelleria*, ſowie *S. Maria dell'Anima* und *S. Pietro in Montorio* »*avec l'exquis petit temple circulaire*« durch *Bramante* erbaut worden ſeien. Damit hat die Bautätigkeit *Bramante*'s in Rom für ihn ein Ende. Sie macht ihm, wie die der Lombardei, nicht viel Kopfzerbrechens. Beide zeigen eine beſtimmte Stellungnahme und geſicherte Forſchungsergebniſſe nicht.

In einem Aufſatze der Zeitſchrift: *The Royal Institute of British Architects*, *The School of Bramante by Baron H. v. Geymüller*, London 1891, nimmt der genannte Architekturforſcher Stellung zur *Bramante*-Frage, in einem illuſtrierten, in engliſcher Sprache verfaßten Aufſatz und führte dabei aus:

Bramante in Lombardy (S. 95). Von Florenz beeinflußt, ſind vor *Bramante*'s Ankunft an Bauwerken zu nennen: die *Porta Giovia* beim Kaſtell, die *Cappella Portinari* und das *Spedale maggiore* zu Mailand (die Ankunft *Bramante*'s 1472—1474—1476 angenommen).

19. *Bramante*'s Bauwerke.

Von *Bramante* wurde nach ſeiner Ankunft dann ausgeführt:

1) *S. Maria presso S. Satiro*
2) Sakriſtei zu *S. Maria presso S. Satiro*
3) *S. Maria delle Grazie*(?)
4) Die *Canonica* von *S. Ambrogio*
5) Weiterbau des *Spedale maggiore* (1485)(?)

} in Mailand.

6) Die Kirche *S. Maria* in Abbiategraſſo(?), als neues Element im neuen Stil.
7) Kathedrale zu Pavia 1488. Beratung.
8) Aufforderung zum Modell für den Vierungsturm des Domes zu Mailand.
9) Das Portal der Kathedrale von Como (1491)(?) und die *Loggia* im Kaſtell zu *Vigevano*.

Bramante baut in Rom. (S. 166).

10) *Palazzo della Cancelleria.*
11) *Palazzo Giraud.*
12) *Tempietto* bei *S. Pietro* in Montorio.
13) Hof von *S. Maria della Pace.*

Und in feiner *ultima maniera*:

14) *St. Peter*, den Vatikaniſchen Palaſt, *Palazzo S. Biagio* (*S. Blasius*), die *Casa Santa* zu Loreto, den päpſtlichen Juſtizpalaſt.

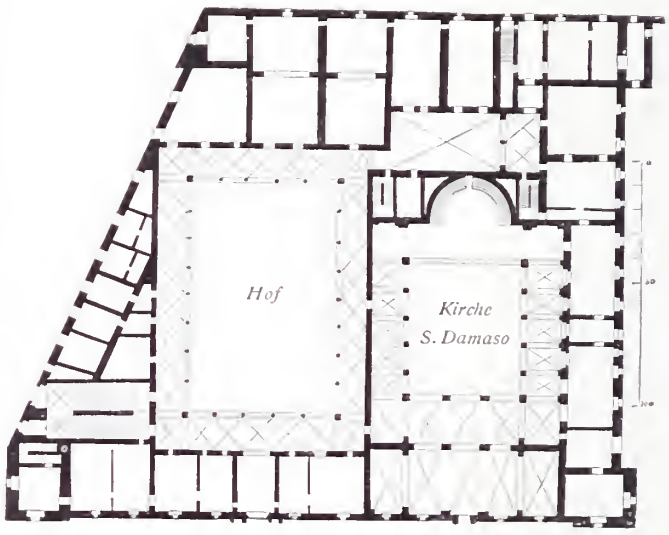
Was von alledem wegzubleiben hat oder was noch dazukommt, muß die Zeit lehren.

Das Werk von *Ferdinando Cassina — Le fabbriche più cospicue di Milano* (*Milano* 1840) — enthält nur wenige, dürftige Notizen über bramanteske Bauten in der Stadt und nichts was zur Aufklärung über *Bramante*'s Tätigkeit in Mailand beitrüge.

Die Pilaſter auf den Mauerfaſſaden verlieren die Rahmenprofile und die Ornamentierung der Füllungen, die Konſolenform bei den Hauptgeſimſen wird die denkbar einfachſte, ähnlich wie am Koloſſeum. So bei der *Cancelleria* und im Hofe der *Maria della Pace*. Fruchtgehänge und ähnliche Zieraten ſind verſchwunden.

Das ſind weittragende Änderungen bei den Palaſt- und Wohnbauten, mit denen hier vorgegangen worden iſt; ſie gelten aber nur für Rom und nicht für die oberitalieniſche Renaiſſance. Eine Freiheit geſtatteten ſich die Meiſter dieſer Zeit, die von Urbino ausgenommen: ſie ließen ſich durch die Gebälkelagen und die normalen Höhen der Fenſterbrüſtungen im Innern der Wohnräume nicht binden und nicht beirren, gegenüber dem, was die gewollten Verhältniſſe am Äußern verlangten (vergl. Abb. 25). Der große *Federigo von Urbino* wollte vom Zimmerboden aus, in der Fenſterniſche ſitzend, auf die Straße ſehen können; die Bewohner der *Cancelleria* mußten erſt, wie bei den zeitlich vorausgehenden Bauten, den Sitzplatz durch eine Stufenanlage erklimmen, wollten ſie den Ausblick auf die Straße haben. Auf Koſten der Bequemlichkeit des Bauherrn behielt der Architekt bei der Feſtlegung der Unterteilungen an der Faſſade auf dieſe Weiſe freie Hand, er legte ſeine Gurten wie es ihm gefiel oder paßte; wie er es auch über ſich gewinnen konnte, eine Kirche (vergl. Abb. 26[26]), *San Damaso* bei der *Cancelleria*) hinter einem Gang mit normalen Wohnzimmerfenſtern, der Einheit der Faſſade zulieb, zu verſtecken. Aus dem Bedürfnis herausarbeiten, kann man dies nun gerade nicht nennen! Logiſch gedacht iſt es auch nicht. Mag der Schöpfer dieſer Neuerungen im Palaſtbau nun *Bramante* heißen oder nicht; ein obſkurer Maurermeiſter aus Bologna oder ein Florentiner Bauunternehmer war er ſicher nicht, wie man zurzeit gerne annehmen möchte. auch wenn die Jahreszahlen und die Dokumente für *Bramante* verſagen. Als Kunſtwerk kann überhaupt nur die Faſſade mit den beiden Eingangsportalen zum Hof und zur Kirche in Betracht kommen.

Abb. 26.

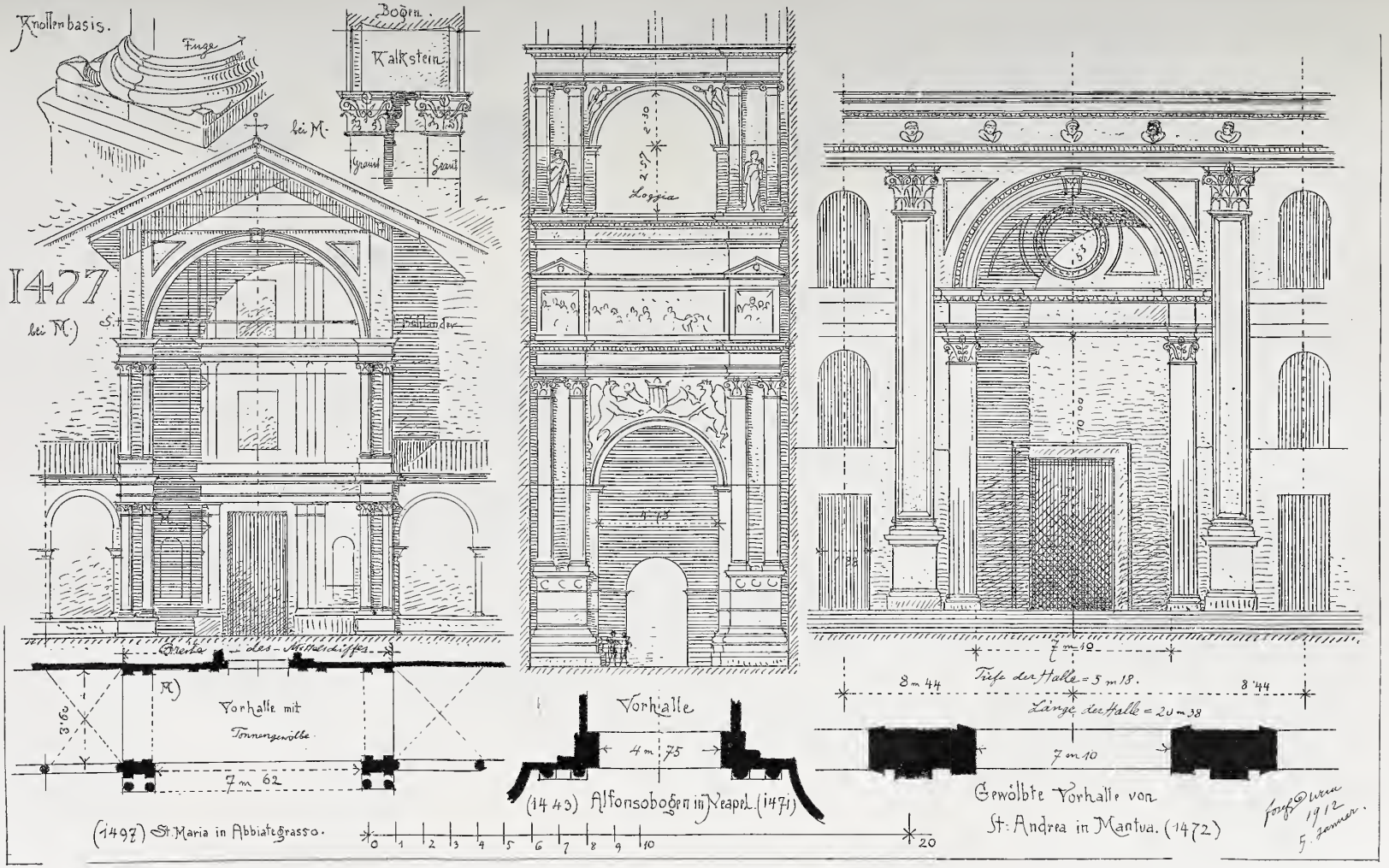


Grundplan der *Cancelleria* in Rom nach *Letarouilly*[26]).

Wer den Hof der *Cancelleria* mit ſeinen Arkaturen auf den ſtolzen doriſchen Säulen mit ihren Prunkkapitellen, den Stockwerksbau darüber mit ſeinen

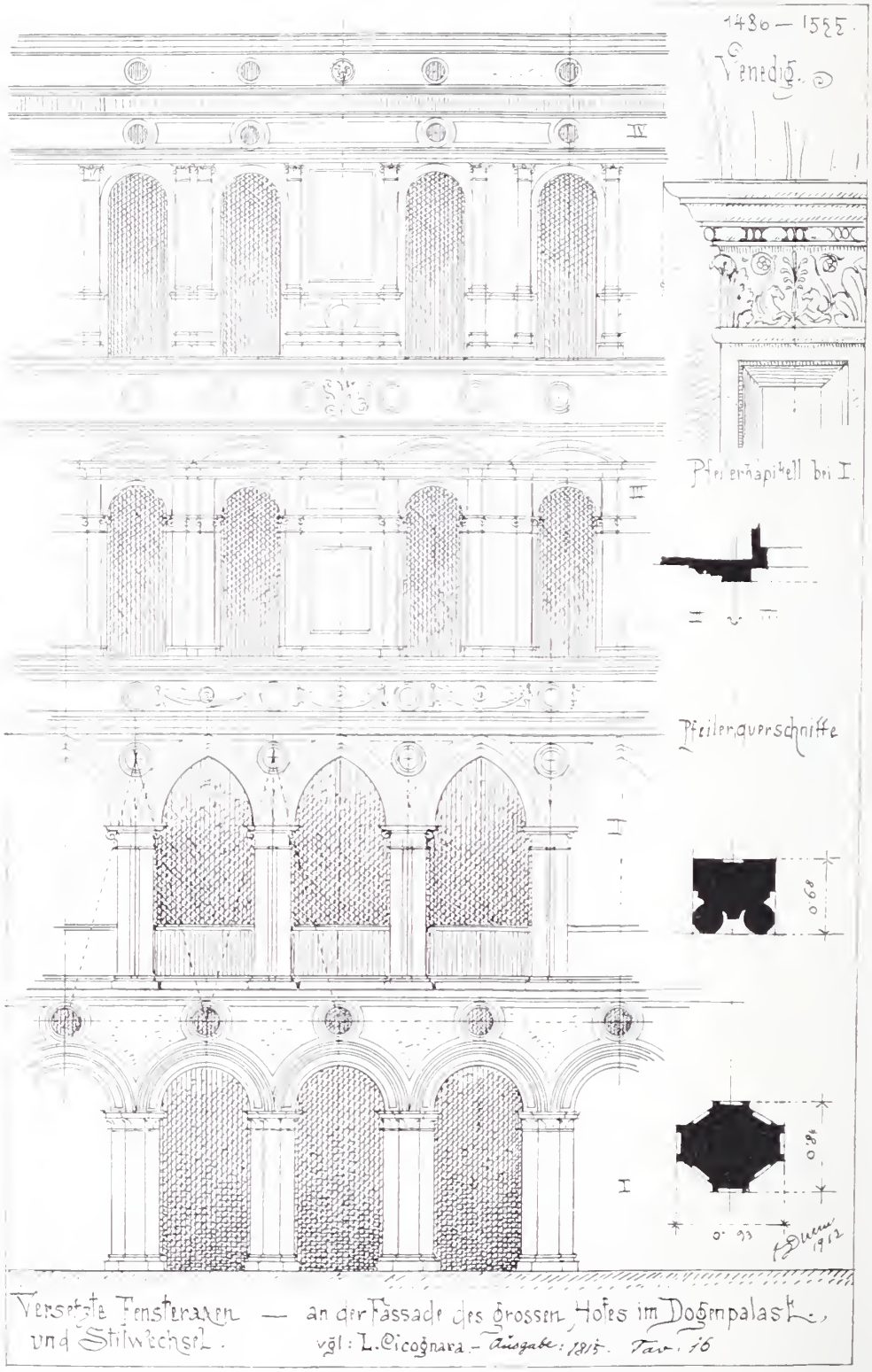
[26]) Aus: Lübke, Geſchichte der Architektur. Leipzig 1886.

Abb. 27.



Vergleichende Zusammenstellung der Portalbogen in Abbiategrasso, des *Alfonso*-Bogens in Neapel und der Vorhalle von *S. Andrea* in Mantua.

Abb. 28.



Verſetzte Fenſterachſen und Stilwechſel an der Hoffaſſade des Dogenpalaſtes in Venedig.

Pilaftergliederungen und den fein abgewogenen Verhältniffen der Fenfter in diefem gefchaffen, wer die rhythmifche Travée fo fein verwertet hat, bleibt für alle Zeiten ein Baukünftler erften Ranges, den keine Kritik verkleinern oder ftürzen kann. Man müßte fchon jedes guten Gefchmackes und jedes künftlerifchen Gefühles bar fein, wollte man hier nörgeln. Was ihm aber, abgefehen von den wenigen, ficher beglaubigten Werken bleibt, das ift feine Bautätigkeit am Vatikan, am Palaft fowohl, als bei dem wunderbarften Bau der Chriftenheit der Welt, dem Dome von *St. Peter*, wenn auch beide von ihm nicht zu Ende geführt wurden, und nicht alles bei diefen den Grad von technifcher Vollkommenheit aufweift, was billigerweife verlangt werden muß. Er wollte rafch bauen und baute infolgedeffen nicht immer folid: feine Nachfolger am Werke hatten vielfach die Sünden wieder gut zu machen. *Bramante* plante *St. Peter* im Zufammenhang mit dem Vatikanifchen Palaft, am 18. April 1506 wurde der Grundftein zu erfterem gelegt.

Die Lehrfätze, die *Alberti* aufgeftellt, *Laurana* aufgenommen und die *Bramante* in Rom zur höchften Vollendung gebracht hat, blieben auch in den anderen Landesteilen Italiens nicht unbeachtet, wie der *Palazzo del Consiglio* zu Bologna, die Loggia in Verona und das Rathaus in Brefcia u. a. m. dartun.

Bramante's geiftvollfte Schüler und Mitarbeiter bleiben:

1) *Dolcebuono* . . . . . († 1506)
2) *Raffaelle Sanzio* . . . († 1520)
3) *Vittoni* . . . . . († 1522)
4) *Peruzzi* . . . . . († 1523)
5) *Dosio* . . . . . († 1533)
6) *Falconetto* . . . . . († 1534)
7) *Baccio d'Agnolo* . . . . († 1543)
8) *Giulio Romano* . . . . († 1546)
9) *Antonio da Sangallo* . . († 1546)
10) *Genga Giovane* . . . . († 1551)
11) *San Micheli* . . . . . († 1559)
12) *Michelangelo Buonarroti* († 1564)
13) *Sansovino* . . . . . († 1570).

Sie arbeiteten bald zaghaft, bald freier das Erbe ihres Meifters aus, wucherten mit dem hinterlaffenen Pfund und mehrten das künftlerifche Vermögen ihrer Zeit. Die Grenzen wurden erweitert, die Aufgaben aber zugleich vielgeftaltiger, bis endlich unter dem letzten großen Florentiner, dem gewaltigen *Michelangelo Buonarroti* († 1564) die Renaiffance das Höchfte erreichte, aber auch, auf der Spitze angelangt, zum Niedergang fich anfchicken mußte. Als Architekt von *St. Peter* in Rom erfüllte er mit feiner Domkuppel die „Sehnfucht Italiens auf dem Gebiete des Kirchenbaues".

Diefe neue und letzte Periode der italienifchen Renaiffance hat auf dem Gebiete des Palaftbaues wieder Befonderheiten aufzuweifen: es ift die Einführung der gekuppelten Pilafter als Vertikalgliederung in den einzelnen Stockwerken, aber bei ihrem Hang zum Bedeutenden und Großen in der Ausdrucksweife macht fie fich frei von der Stellung der Kleinpilafter nach Stockwerken und geht auf das zurück, was der antike Tempelbau fie lehrte, auf die Verbindung von Halbfäulen oder Pilaftern mit dem Stockmauerwerk, durchgehend vom

Stylobat bis zum Geiſſon, und die Anordnung von Fenſtern und Niſchen zwiſchen dieſen.

(Vorbilder: Inneres des *Jupiter*-Tempels in Baalbek, des Tempels der *Roma* und *Venus* zu Rom, die Außenſeiten des Tempels zu Tebeſſa, die *Maison carrée* in Nîmes, der *Vesta*-Tempel zu Tivoli mit Fenſtern in der Umfaſſungsmauer, der Tempel der *Fortuna virilis* zu Rom ufw.).

Sie ſchafft mit anderen Worten die große Ordnung und damit das Übergewicht der Vertikalen bei der Gliederung der Faſſade. Aber auch dies vollzieht ſich wieder nur durch Übergangsſtufen; die Neuerung tritt nicht unvermittelt und plötzlich in die Erſcheinung.

Schüchtern tritt der Meiſter der *Cancelleria* ſowohl an den Hof- als an den Straßenfaſſaden mit der großen Ordnung auf, die dort ein Hochgeſchoß und ein Kleingeſchoß umfaßt und ebenſo beim *Palazzo Giraud*. Etwas ſicherer bringen *Peruzzi* an der *Farnesina* zu Rom, *Raffael* bei der *Villa Madama* und *Giulio Romano* am *Palazzo del Tè* zu Mantua das Motiv zum Ausdruck und in vollem Umfang geſchieht dies — es iſt kein Taſten mehr zu nennen, vielmehr in vollendeter Weiſe vorgetragen — bei den Konſervatorenpaläſten und beim Kapitol in Rom, beim *Municipio* und *Palazzo Porto* in Vicenza, am Schloſſe bei Caprarola, durch *Michelagnolo*[27]) († 1564), *Vignola* († 1573) und *Andrea Palladio* († 1580). Auch der Schüler *Peruzzi*'s, *Serlio*, nimmt ſie in ſeinem Entwurfe für eine »*casa fuori di citta*« (vergl. Beiſpiel XVII in Abſchn. XIV) auf. Es ſind die der Gefolgſchaft *Michelagnolo*'s angehörigen Meiſter und Theoretiker von 1540—1580, die damit die höchſten Trümpfe ausſpielten.

20. *Michelangelo.*

„*Michelangelo* wird ein neuer Herold und Verteidiger der Rechte der künſtleriſchen Freiheiten und deren Pflichten — er iſt der Verteidiger der Vorrechte des Geiſtes gegenüber der Materie der Technik, des Idealen gegenüber dem Realismus.“

Er verdankt, wie geſagt, ſeinen Weltruhm als Architekt vor allem dem Ausbau der Peterskirche. *H. v. Geymüller* ſpricht ſich über dieſen zutreffend und ſchön aus, wenn er ausführt: „Hier hat *Michelagnolo* geerntet, was einſt *Bramante* geſät.“ Innen, mit Ausnahme der Kuppel, ſind alle wirklichen Herrlichkeiten dieſes Wunderbaues die Reſte *Bramante*'s, die ſeine Nachfolger nicht zu „verhunzen“ imſtande waren. *Michelagnolo* ſagte öfters zu *Vasari*, „daß er der Ausführende des Entwurfs und der Anordnungen *Bramante*'s ſei“. Man ſehe hieraus wenigſtens, wie »*Jupiter tonans*« über *Bramante* dachte, was ſich die Kunſtgeſchichtler endlich merken möchten. In der Peterskuppel ſiege der Künſtler über den „Sucher-Stürmer“, hohe Ordnung über die Anarchie, der Himmel über die empörte Erde. Er habe zu der Klaſſe von Menſchen gehört, die voll Seelenadel und Herzensgüte und voll der beſten Abſichten ſei, auf Schritt und Tritt aber durch ihre Handlungen andere wieder aufs tiefſte kränke und durch bitterböſe Worte und verletzende Vermutungen ihren Nächſten blutende Wunden ſchlage, die endlich das Talent beſitze, unaufhörlich ſich und die anderen unglücklich zu machen. Sein „Moſes“ ſei deshalb ſo groß und einzig auf der Welt, weil er in ihm die Liebe, den Zorn, die Empörung und Stürme ſeiner eigenen großen Seele ſchildern konnte.

---

[27]) Schreibweiſe nach *Gaye, Carteggio.*

Das Toskana-Werk von *Stegmann-Geymüller* bietet ſo prachtvolle Aufnahmen und Abbildungen, man bewundert ſie und freut ſich darüber — aber wie viele leſen die ſchön geprägten Gedanken und Sätze *v. Geymüller*'s? Wie viele Techniker haben den Textband *Le Tarouilly*'s ſtudiert?

Mit *Michelagnolo* und ſeiner Schule und den ſog. Theoretikern ſchließt 1580 die Zeit der Renaiſſance in Italien ab. Was nun kommen mußte — kam. Und wieder als Folgeerſcheinung von Vorausgegangenem: die Ungebundenheit und vollſte Subjektivität beim Schaffen auf baukünſtleriſchem Gebiete, wie ſie in dem ſog. Barockſtil zum Ausdruck gebracht iſt, der keine neue Kunſt darſtellt. Er ſpricht, wie geſagt, noch die gleiche Sprache wie die Renaiſſance, nur einen verwilderten Dialekt davon und der gleiche *Burckhardt* ſagt 1875: „mein Reſpekt vor dem Barocco nimmt ſtündlich zu (vergl. S. 28).

Seine vornehmſten Träger ſind:

Giacomo della Porta . .	(† 1604)
Domenico Fontana . .	(† 1607)
Carlo Maderna	(† 1639)
F. Borromini	(† 1667)
G. Bernini	(† 1680)
Nicola Salvi	(† 1735)
F. Juvara	(† 1735)
L. Vanvitelli	(† 1773)

und der weitgehendſte von allen *Guarino Guarini* mit ſeinen Bauten in Meſſina, Turin u. a. O. († 1683). Wir ſind zum Schluſſe gekommen.

Die Renaiſſance iſt Weltſtil geworden und geblieben bis zur Stunde und ſie wird noch weiter durchprobiert werden, bis ſie von dem reinen Nutzbau oder dem Kolonialſtil abgelöſt werden wird oder bis, nach *Auburtin*, „die Kunſt ſtirbt".

In der jüngſt erſchienenen Bilderfibel von *Corrado Ricci* tun die Herausgeber kund und zu wiſſen, daß jetzt die letzte Phaſe der Renaiſſance — der Barockſtil — mit ſeinem inhaltsreichen Gebiete durch wiſſenſchaftliche Unterſuchungen erſchloſſen worden ſei, daß aber dieſen das erſchöpfende Abbildungsmaterial fehle. Mit Staunen und Bewunderung erfahren wir, daß die in der Barockzeit geſchaffenen Werte mit dem modernen Leben innig verbunden ſeien, ſo daß der Barockſtil mit allen ſeinen Kunſtſchöpfungen das Forſchungsgebiet der „Jungen" — *Gurlitt*, *Wölflin*, *Schmarsow* und der verſtorbene *Riegl* — geworden ſei. Was die Welt Neues bringt, werden wir ja erleben. Vom Alten wollten wir hier das zum Verſtändnis Notwendige geben.

21. Gruppe *Brunellesco-Michelozzo.*

Die Gruppe *Brunellesco-Michelozzo*, die Vorkämpfer der Renaiſſance in Toskana; *Pietro da Milano* (1435—1443) in Neapel; *Alberti* und mit dieſem die Brüder *Bernardo* und *Antonio Gamberelli* genannt *Rossellino*; *Laurana*, *Bramante*, *Leonardo* in Ober- und Mittelitalien, von denen ſich der Lombarde *Pietro* und der Florentiner *L. B. Alberti* rückhaltslos die Antike zunutze machten und ſich zu ihr bekannt haben, ſind Perſönlichkeiten, mit denen ſich die Geiſter zurzeit in erhöhtem Maße wieder beſchäftigen. Ihre Herkunft, ihren Bildungsgang und die ihnen wirklich zufallenden oder nur angedichteten Werke, will man, geſtützt auf ſichere Angaben und Dokumente, endlich kennen. Man iſt auf der Suche nach Poſitivem. Glücklich wer dies findet. Neben den Quellenforſchungen läuft auch die Berufung auf das, was ſich das Volk erzählt. Manches iſt dabei, was Beachtung verdient. Was die erſtgenannten Toskaner geleiſtet, wiſſen wir

ungefähr, aber doch nicht ſoviel, daß wir für den *Palazzo Pitti*, dieſen Markſtein in der Geſchichte des italieniſchen Palaſtbaues, dokumentariſch den Meiſter geſichert hätten. Was jetzt daſteht, iſt das Produkt von vier Jahrhunderten (vergl. *Palazzo Pitti*, beim Abſchnitt Palaſtbau). Den Triumphbogen des *Alfonso* in Neapel, das Werk des *Pietro da Milano*, wurde erſt in den letzten Jahren als früheſtes Werk der Renaiſſance für einen beſonderen Fall, an dem die Architektur Roms rückhaltslos verwertet wurde, feſtgeſtellt.

22. *L. B. Alberti.* Was ſagt man über den großen *L. B. Alberti* von gelehrter und ungelehrter Seite? Auch die Meinungen ſonſt verläßlicher Forſcher gehen mit den Werten ſeiner Arbeiten nicht einig. Die einen nennen ihn einen hochbegabten, ruhmbedürftigen, unermüdlichen Schriftſteller und Dilettanten der Künſte, insbeſondere der Architektur, der groß war als Theoretiker und ganz hervorragend als erſter gelehrter Schriftſteller über Architektur, der aber ſeither überſchätzt wurde und erſt den neueſten Forſchungen ſei es gelungen, ſeinen Ruhm und den Umfang ſeiner Tätigkeit einzuſchränken. Er habe keinen großen Einfluß auf die Architektur ſeiner Zeit gehabt und doch ſei ihm die großartige Entfaltung der Architektur der Renaiſſance im Anſchluß an die antik-römiſche Architektur vielfach zu danken.

Dieſe Komplimente alle aus dem gleichen Munde! (vergl. *v. Stegmann* im Toskanawerk). Im Nachtrag zum gleichen Werke ſagt der frühere Mitherausgeber *H. v. Geymüller* ungefähr das Gegenteil und wohl mit Recht.

23. *B. Rossellino.* Zum Stellvertreter *Alberti*'s iſt nun *Bernardo Rossellino* erhoben worden, der als „Schule bildender Architekt viel höher als *Alberti* ſtehe". — Was *Rossellino* in Pienza geleiſtet, iſt bekannt und verbrieft. Ich glaube, daß es ihm, trotz vielem Schönen, *Alberti* bei Lebzeiten nicht abgeſtritten haben würde; daß man aber dem *Alberti* jetzt den *Palazzo Rucellai* in Florenz abknöpfen will, iſt hart; faſt ebenſo hart als die Behauptung, daß *Rossellino* die Renaiſſance in Toskana von der dem Quattrocento anhaftenden „Dekorationsfreudigkeit" befreit haben ſoll. Wo iſt denn dieſe Freudigkeit an den Erſtlingswerken der Renaiſſance in Toskana zu finden? Geſichert iſt ſie in dem nicht gerade ſchön bemalten Hofe des *Palazzo Piccolomini* in Pienza, der doch als unbeſtrittenes Werk des *Rossellino* gilt! Um dieſen Mann hoch zu bringen, verſpricht der Träger dieſer Anſicht „zunächſt kurz die Lebensverhältniſſe des Künſtlers bekanntgeben zu wollen". Die Schilderung beginnt mit den Worten: „Leider wiſſen wir von dieſen und insbeſondere von der Jugend- und Ausbildungszeit ſoviel wie gar nichts! Das iſt in dieſem Falle bedauerlich." — Ich bin der gleichen Anſicht, es wird aber darum nicht beſſer. — Laſſen wir daher *Alberti* die Ehre! Und wenn wir noch gar die Urteile des Genannten über die Details der in Rede ſtehenden Paläſte *Rucellai* in Florenz, *Piccolomini* in Pienza und *Piccolomini* in Siena uns zu Gemüte führen, werden wir noch mehr in unſerer Ehrenbezeugung für *Alberti* beſtärkt. Getreue Verehrer und Mitarbeiter des großen Meiſters *Alberti* mögen ja die beiden *Rossellino* geweſen ſein, aber übertroffen haben ſie ihn in ihren Werken nicht. Wie in der Renaiſſance in praxi die Stellung und Arbeitsteilung einzelner bei einem Baue geweſen ſein mag, im Vergleich zu unſeren Verhältniſſen, wiſſen wir nicht genau; wenn auch *Alberti* ſagt, man ſolle einem Bauherrn nicht nachlaufen und ſich um die Detailausführung am Platze nicht kümmern, vielmehr ſolle der Architekt als Künſtler ſich nur mit der Herſtellung genauer guter Zeichnungen und Modelle befaſſen. Auch in unſerer Zeit iſt ja der Modus bei den Bauausführungen nicht allerorts der gleiche. Die

Leipziger Illuſtrierte Zeitung (Nr. 3563, November 1911) brachte den Bau des neuen Kölner Juſtizpalaſtes mit der Beiſchrift: „Nach den im Miniſterium der öffentlichen Arbeiten feſtgeſtellten Entwürfen unter der techniſchen und künſtleriſchen Oberleitung des Königl. Baurats . . . . .“, und die *Westermann*'ſchen Monatshefte (3. Heft, November 1911) die Evangeliſche Kirche in Skarzinnen mit der lakoniſchen Unterſchrift: „Architekt: Miniſterium der öffentlichen Arbeiten“. Dabei knüpft man ſtiliſtiſch an die Barockzeit, an die Periode, wo der Subjektivismus alleinherrſchend war, an.

Filarete faßt dagegen die Stellung des Architekten und die Sachlage beim Bauen bekanntlich etwas hausbackener auf. Der Architekt muß alles beſorgen und meint vom Bauherrn, daß dieſer vorher Zeichnen lernen ſolle, ehe er etwas anfängt und Pläne verſtehen will (vergl. Abſchnitt über Profanbauten, Vorwort).

Und nun erſt der große *Bramante*, dem nichts verbleiben ſoll als die vier Pfeiler der *Peters*-Kirche mit ihrem Bogen, der *Tempietto* in *S. Pietro in Montorio*, der Hof von *Maria della Pace* und die Höfe des Vatikaniſchen Palaſtes in Rom und in Oberitalien der Umbau der Sakriſtei von *S. Satiro*, der Hof der *Canonica* von *S. Ambrogio* und mit geringer Wahrſcheinlichkeit der Portikus der Kirche *S. Maria presso S. Celso* in Mailand, für den *Dolcebuono* verantwortlich gemacht wird. Die *Cancelleria* und der *Palazzo Giraud* zu Rom ſind (nach *Baedeker*), in der Zeit von 1486—1495 nach den Entwürfen eines toskaniſchen Meiſters in ſtrenger Durchführung der antiken Ordnungen erbaut worden, wohl von dem beſonders in den Muſeen gut vertretenen »*Ignoto*«, in Deutſchland „Unbek.“ genannt. Wie verhält ſich die *Vox populi* dazu? In einem Büchlein: »*Diverse lettere del Conte Gaspare Gozzi.* Rom 1836«, das zwar keinen Anſpruch auf exakte Quellenforſchung machen kann, aber ſonſt in einem guten Italieniſch geſchrieben iſt, kann man etwa folgendes leſen, was nicht ohne Intereſſe iſt:

Bramante lernte die Anfänge der Kunſt in Urbino, ging dann in verſchiedene Städte der Lombardei, man weiß nicht mit wem und warum. Nahm dann ſeinen Wohnſitz in Mailand und begann mit der Malerei. Er war in Rom, in Florenz, in Ferrara. In Mailand wurde er mit *Leonardo da Vinci* von dem Herzog *Ludovico Sforza* geſchätzt und bevorzugt. Man ſagt, daß die *Canonica* von *S. Ambrogio*, die Sakriſtei von *S. Satiro* und der *Portikus* der Kirche *S. Maria presso S. Celso* Arbeiten von ihm ſeien »*Sieno lavori di lui*«. Bei dem Einfall der Franzoſen in die Lombardei ging er nach Rom, woſelbſt er die antiken Bauwerke prüfte und maß, zu gleichem Zwecke auch nach Tivoli, nach der *Villa Hadriana* und nach Neapel. Man ſagte ihm nach, daß er über eine »*gran facilità d'inventare e somma speditezza di fabbricare*« verfüge. Er war imſtande, die großen Baugedanken des Papſtes *Julius II.* zu erfaſſen. Er baute ſchnell, ließ es aber an der nötigen Solidität fehlen. Das Ungeſtüm des Papſtes drängte ihn dazu, die »*irrequieta veemenza di Giulio*«. Für den Vatikaniſchen Palaſt lieferte er »*un magnifico e arteficioso disegno*«. Er baute den Rundtempel bei *S. Pietro in Montorio.* »*La fabbrica del Tempio vaticano fu comminciata sotto la cura e direzione di Bramante*«. Mit unglaublicher Schnelligkeit wurden die alten Bauten niedergeriſſen, um Platz für den Neubau zu gewinnen.

Andrea Guarina da Salerno (1517) wagte drei Jahre nach dem Tode *Bramante*'s eine Schmähſchrift unter dem Titel: »*Simia sulla fabbrica di S. Pietro*«, in der er den *Bramante* als einen »*furioso artefice, distruggitore dell'antico Tem-*

pio, anzi di Roma e del mondo tutto, se avesse potuto« bezeichnete, herauszugeben. Die Leichenfeierlichkeiten beim Tode *Bramante*'s werden vom *Conte Gozzi* als großartig geſchildert, indem der ganze päpſtliche Hof und die Profeſſoren der ſchönen Künſte ſich daran beteiligten.

24. *Leonardo da Vinci.*

Und was ſagen die Wanderprediger für Kunſtwiſſenſchaft dem großen *Leonardo* z. Z. nach: Er ſei eine Zaubererſcheinung, „die nicht mit dem Verſtand, kaum mit dem Gefühl begriffen werden könne“. Er war Maler, Bildhauer und Architekt, Ingenieur, Mechaniker, Muſiker uſw. geweſen, als letzterer wurde er an den Hof nach Mailand berufen. Was er als Architekt geleiſtet, iſt unbekannt geblieben. Er war wie *Alberti* ein uneheliches Kind, ſeine Jugendarbeiten ſind verſchwunden, ſonſt ſei auch die Zahl der ſicherbeglaubigten Werke dieſes Mannes ſehr gering. Sein Modell für die Reiterſtatue des *Sforza* wurde zerſchlagen, von ſeiner Konkurrenzarbeit mit *Michelangnolo* ſind nur Fragmente übrig, doch ſein Abendmahl in *S. Maria delle Grazie* in Mailand iſt geblieben, ein Werk bewundernswert für alle Zeiten und kommende Geſchlechter, und eine Kopie davon in der Kirche bei Teſſerete, in Ponte Capriosca [28]). Seine ſchriftſtelleriſchen Arbeiten ſind im *Codice Atlantico* niedergelegt, der in der jüngſten Zeit eine Drucklegung erfahren. Aus Nichts hat Gott die Welt geſchaffen, aber ſoviel iſt doch für den Hiſtoriker übrig geblieben, um ihn zu einem der Größten der Renaiſſance zu ſtempeln.

Über das Leben und Schaffen der Spätergeborenen iſt das Material geſicherter, wenn auch die Bau- und Werkzeichnungen der Meiſter fehlen, ſo ſind doch Entwurfzeichnungen vieler noch vorhanden und an verſchiedenen Orten die meiſt ſchön ausgeführten Holzmodelle öffentlicher und privater Bauten (Como, Pavia, Bologna, Florenz, Rom uſw.). Die Verworrenheit im Urteil über den Wert ſo mancher Arbeit, über die Art ihrer Entſtehung und die Perſönlichkeit des Künſtlers kann nur die Zeit löſen.

Zur Orientierung mußte das Vorſtehende gegeben werden, erſchöpfend iſt es ſelbſtverſtändlich nicht.

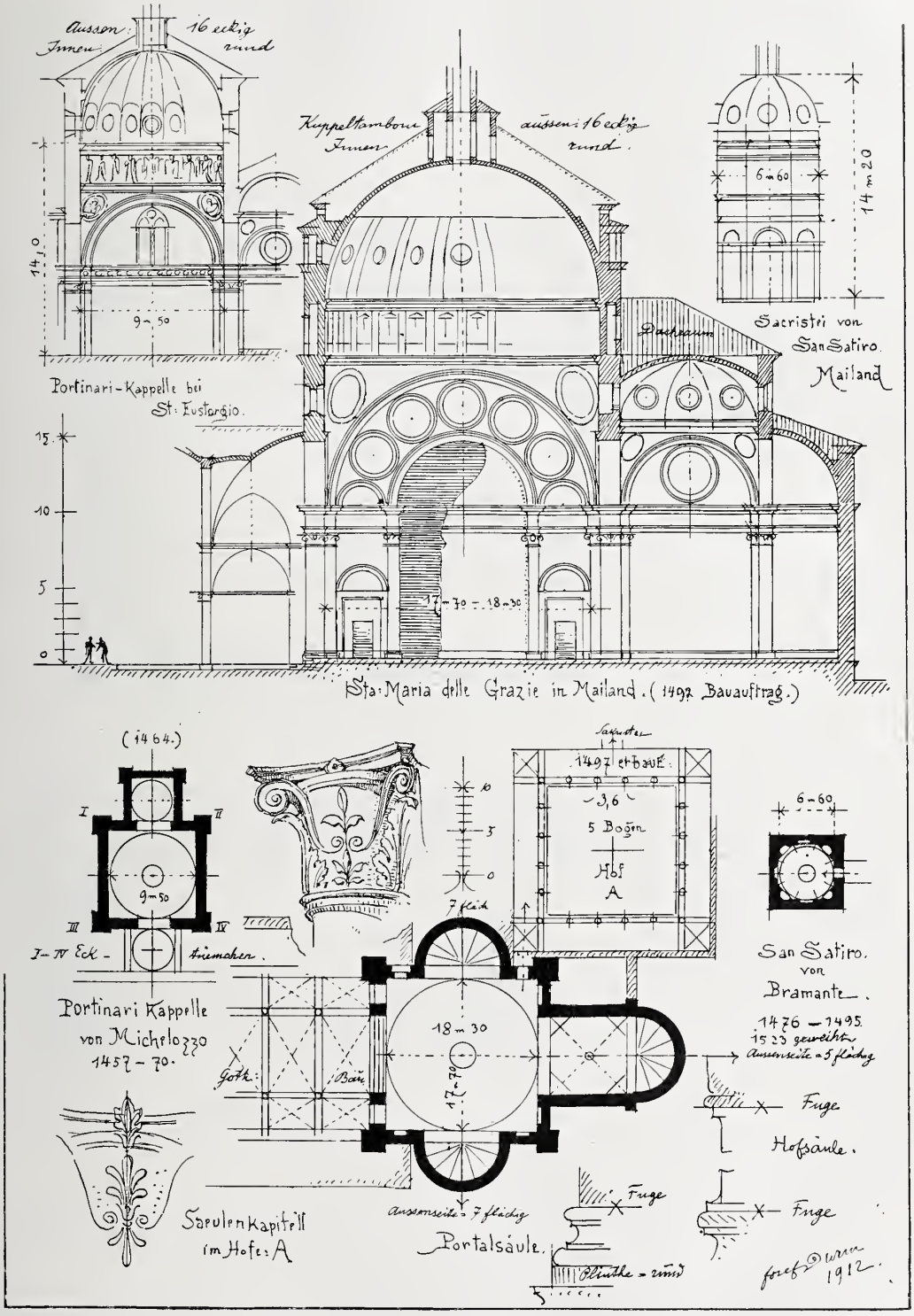
Die Namen: *Donatello* und *Mantegna* — *Bramante* und *Leonardo* erſtrahlen über der lombardiſchen Renaiſſance!

Der letztere ſchrieb in ſeinem berühmten Brief an *Ludovico Moro*: „In der Baukunſt glaube ich jedem andern gewachſen zu ſein“. Dieſes Zitat wird von *Gotthold Meyer* (a. a. O. S. 125) mit den Worten begleitet „daß kein Bauwerk von ihm bekannt geworden ſei — und dennoch rühme er ſich auch hierin mit Recht, was durch ſeine Skizzenbücher, mit den zahlreichen, winzigen, ſchnell hingeworfenen Zeichnungen für Nutz- und Kunſtbauten beglaubigt werde, die mehr Baugedanken enthielten, als die ſteinernen Lebenswerke mancher vielbeſchäftigter Renaiſſancearchitekten“ — was allerdings durch Beiſpiele noch bewieſen werden müßte, wenn es nicht zur Phraſe werden will. Zunächſt iſt das Diktum für den Architekten nichts anderes. Die dem *Bramante* ſeither zugeſchriebenen Werke in Oberitalien, beſonders in der Lombardei, ſind, wie geſagt, zum geringen Teil dokumentariſch beglaubigt; nur die Sakriſtei von *S. Satiro* (vergl. Abb. 29), das *Atrium* der *Chiesa della Beata Vergine presso S. Celso* (vergl. Abb. 30; nach andern von ſeinem Schüler *Dolcebuono* 1490 begonnen, vergl. auch *Cassina, F. Le fabbriche più cospicue di Milano. 1840*), der

25. *Bramante*'s Werke in Oberitalien.

[28]) Vergl.: Rahn, R. Kunſt- und Wanderſtudien in der Schweiz.

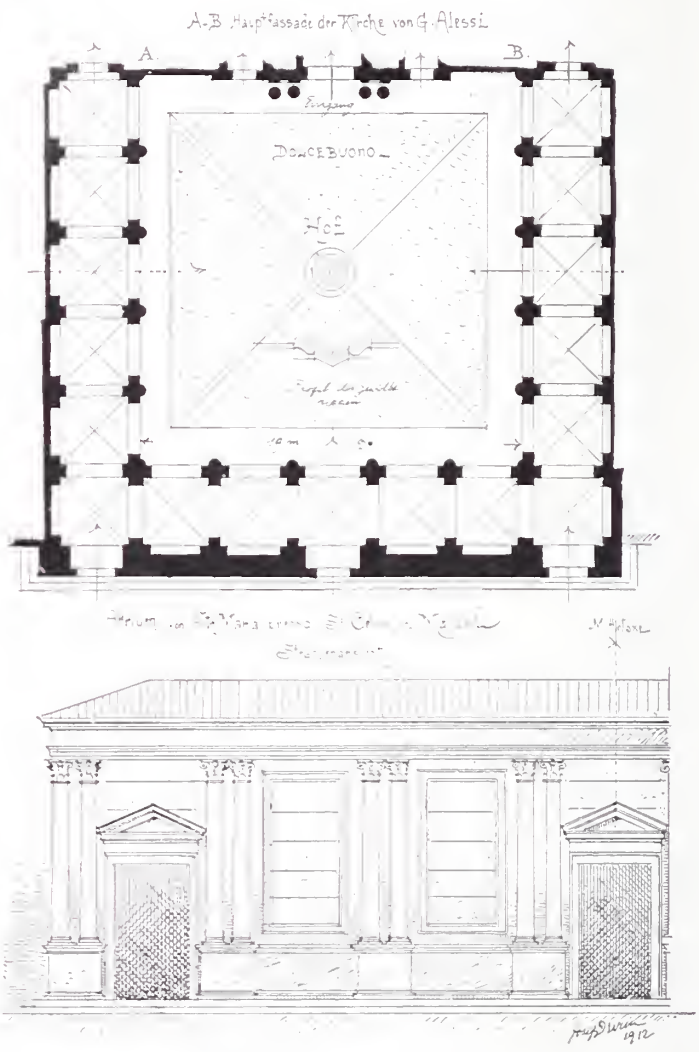
Abb. 29.



Grundriſſe und Querſchnitte von *S. Maria delle Grazie*, der *Portinari*-Kapelle und der Sakriſtei von *S. Satiro* in Mailand.

Hof der *Canonica* von *S. Ambrogio* (vergl. Abb. 31) mit einigen geäfteten Säulenfchäften, der durch das Schickfal des Kardinals *Ascanio Sforza* unvollendet blieb, alle in Mailand, fprechen den Architekturen des *Amadeo* und anderer lombardifcher Größen gegenüber eine veränderte felbftbewußte Sprache. Jede Häufung von Gliederungen und Ornamenten ift vermieden, die wohl reich aber nicht immer logifch und fchön entwickelten Kandelaberftützen (vergl. Abb. 32), diefe befonderen Kennzeichen der lombardifchen Renaiffance treten zurück oder verfchwinden ganz. (Pavia, Cremona, *Maria delle Grazie* in Mailand, Como.)

Abb. 30.



Grundriß und Faffade des *Atriums* von *S. M. presso S. Celso* in Mailand.

Ein neuer Geift befeelt feine Werke, der fich bei den folgenden zu Rom in höherer Potenz kundgibt. Dort erhebt fich der *Tempietto* im Hofe von *S. Pietro in Montorio*, der Hof von *Maria della Pace* (1504), der Arkadenhof von *S. Damaso* des Vatikanifchen Palaftes, in deffen einem Bogenzwickel die Jahreszahl 1513 fteht, deffen Säulenloggia nach dem Tode *Bramante*'s von *Raffael* hinzugefügt wurde (vgl. Abb. 33*a* nach *Heemskerck*: Baulicher Zuftand des Vatikanifchen Palaftes 1532—1536). Daran reiht fich der große 220 m lange und 71,50 m breite Hof des Vatikanifchen Palaftes mit feinen mächtigen Wandelgängen.

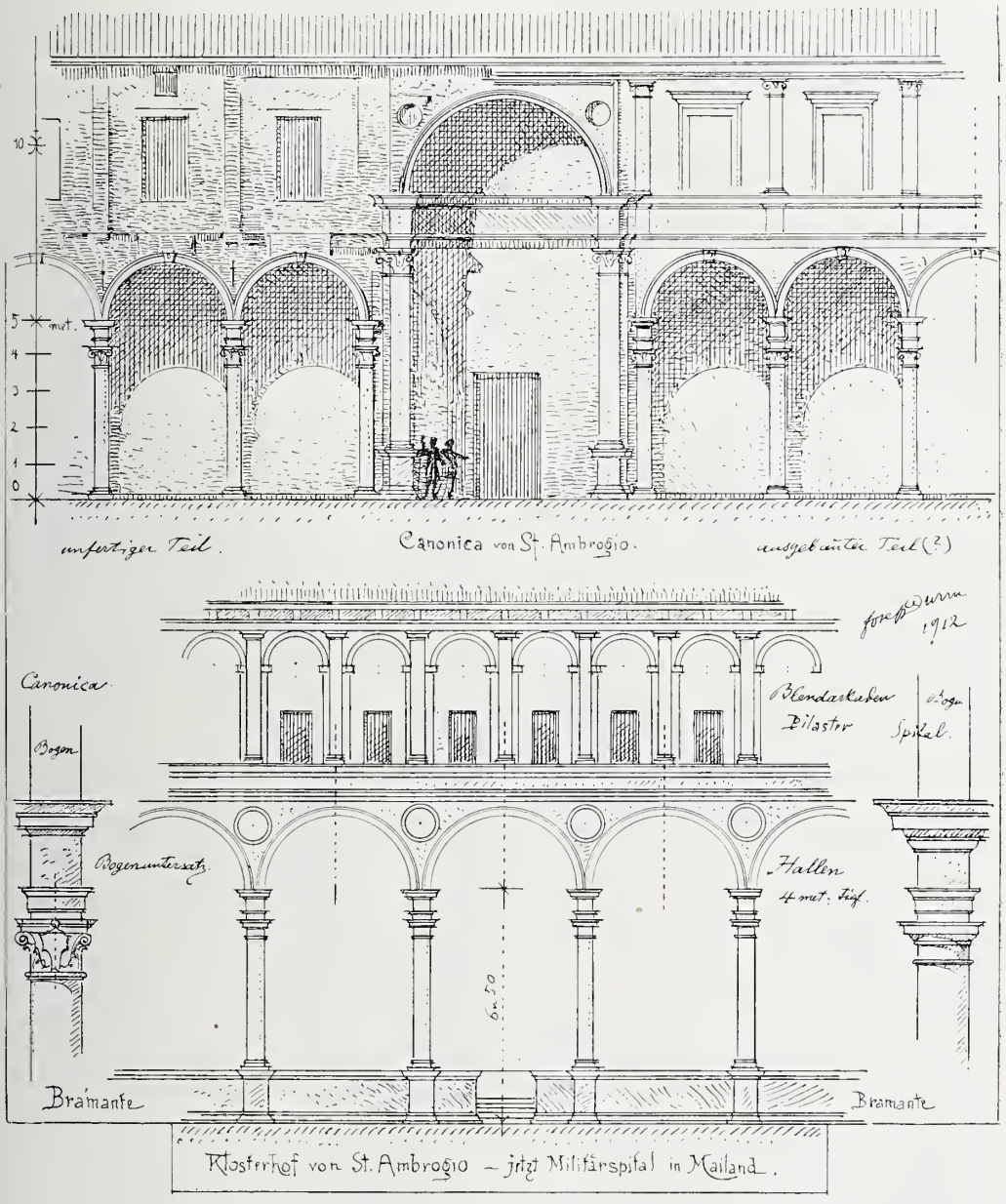
26. Umbau der Vatikanifchen Bauten.

Es war *Bramante*'s große Aufgabe einen Zufammenhang der verfchiedenen Vatikanifchen Bauten, bei einer gänzlichen Umbauung derfelben mit neuen Gelaffen herzuftellen.

Nicht aber die Seitenbauten des Hofes, vielmehr die fchmale Abfchlußwand beim *Belvedère* bildet das Hauptmoment der Gefamtanlage, mit dem *Nicchione*, der 14,50 m weiten mit einer Viertelkugel überfpannten Nifche, im jetzigen hintern Hofe mit dem *Giardino della Pigna*, über der fich die feierliche, halbrunde

Säulenhalle und ihre tempelartigen Abſchlüſſe erheben. Eine Zeichnung von *Dosio* (geb. 1533) gibt uns den Zuſtand des Hofes und ſeiner Terraſſenanlagen mit den anſtehenden Bauten in der Zeit zwiſchen 1514—1558 (vergl. Abb. 33 *b*).

Abb. 31.

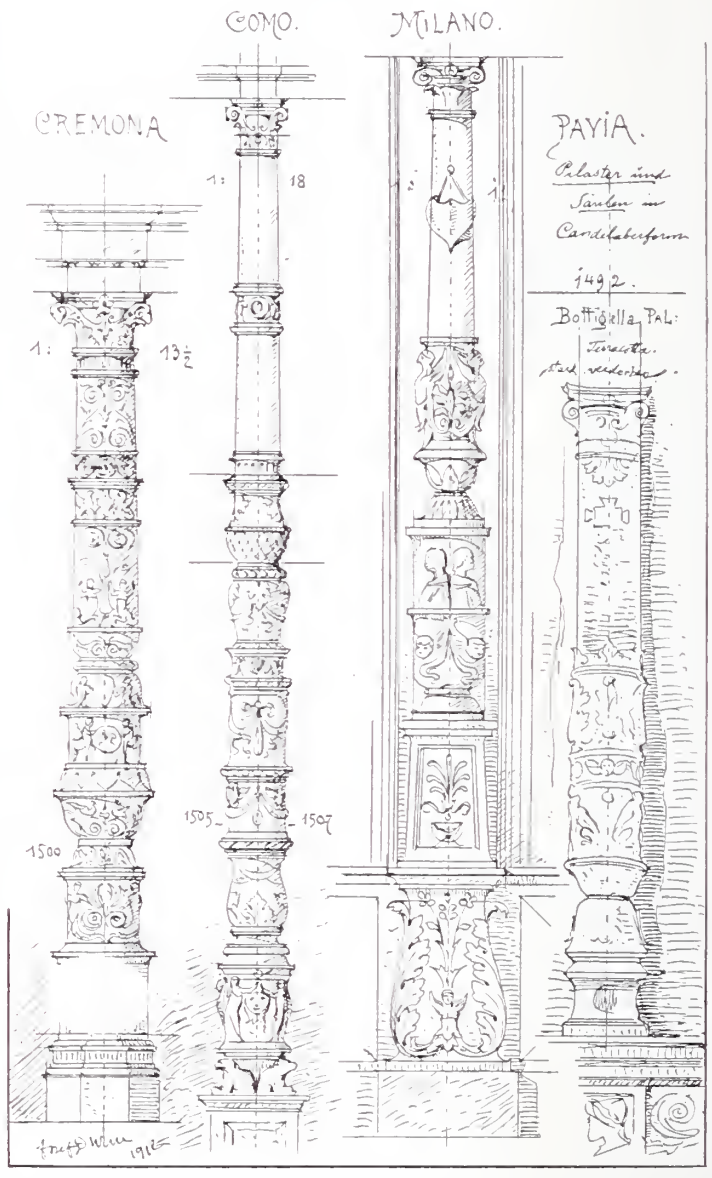


Die beiden Kloſterhöfe von *St. Ambrogio* in Mailand.

(Die von *Dosio* gezeichneten Anſichten Roms wurden 1566 geſtochen und herausgegeben). Die große Niſche iſt bis zur Kämpferhöhe aufgemauert und auf die gleiche Höhe ſind die anſtoßenden Flügelbauten gebracht. Der rechte Seitenbau iſt ein Stock hoch geführt, die Treppen und Gartenkolonnaden durch drei

Stockwerke: diefe Teile waren zu *Bramante*'s Lebzeiten allein fertig geworden (vergl. *Simil* und *Geymüller* und darnach die beiftehende Abb. 34 *a*, *b*, *c*). Die Architektur der fchmalen Abfchlußfeite zeigt uns nach dem genannten Bilde, rechts und links der Nifche im wefentlichen die der *Cancelleria*: die rythmifche Travée, die große Ordnung und die weite Achfeneinteilung (vergl. die Abbildung bei den Villenbauten), fowie die Hervorhebung der Stockwerkshöhen durch ein antikes Gebälke mit darauf ruhender dreiteiliger Fenfterbrüftung und das zur Pilafterhöhe abgeftimmte Hauptgefimfe.

Abb. 32.



Kandelaberftützen in Cremona, Como, Mailand und Pavia.

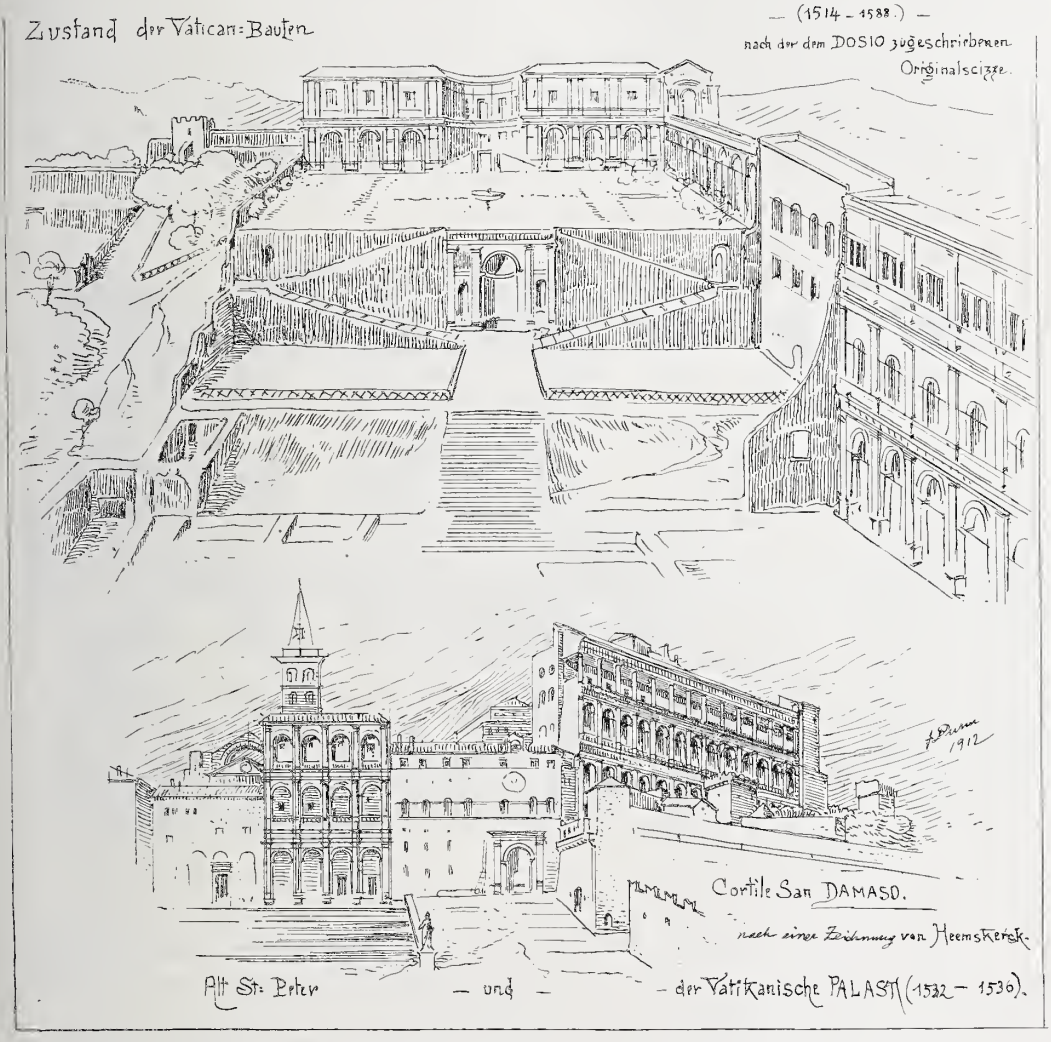
Sollte der große *Bramante* hier bei feinem größten Werke zum Plagiator geworden fein? Das ift doch kaum glaubhaft! *Guoli* bildet (a. a. O. S. 344) bei feinen Ausführungen ein Faffadenftück der Langfeite des Hofes, nach *Simil*, ab. Warum gibt er nicht die Schmalfeite? Für mich ift diefe das Beweisftück, daß der Künftler, der fie gemacht hat, auch die *Cancelleria* und den *Palazzo Giraud* gebaut haben muß, weil alle architektonifchen Hauptmomente und Motive von dort am *Belvedère*-Hof wiederkehren. Einer Kapazität wie *Bramante*, kann nicht angedichtet werden, daß fie nach den Heften anderer arbeitete, namentlich nicht mit einer folchen Unverfrorenheit! Laffen wir dem Kaifer, was des Kaifers ift!

27. *St. Peter* in Rom.

Und nun zum Größten, was die italienifche Renaiffance gefchaffen, zu *St. Peter*'s Dom in Rom. *Serlio* (Lib. III, Bl. 64. Ausgabe 1584) meldet über feine Baumeifter:

Es war zur Zeit des Papſtes *Julius II.*, ein *Bramante* aus Caſteldurante im Herzogtum Urbino, ein Mann von außerordentlichem Verſtändnis auf dem Gebiete der Architektur, der unter der Beihilfe und Autorität, die ihm der genannte Papſt zuteil werden ließ, der wie man ſagen kann, die gute Architektur auferweckt hatte, der von den Alten bis zur Zeit, wo er begraben wurde, derſelbe *Bramante*, der den Anfang zu dem glänzenden Bau-

Abb. 33.



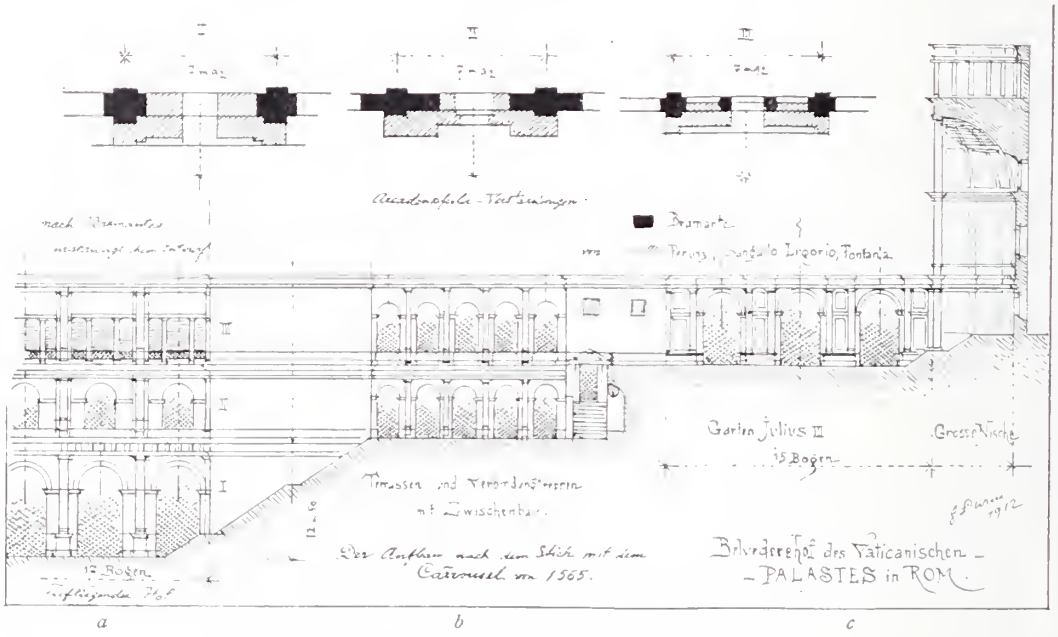
Zuſtand der Anſichten der Vatikaniſchen Bauten nach *Dosio* und des Vatikaniſchen Palaſtes nach *Heemskerck* 1514—1588 und 1532—1536.

werk von *St. Peter* in Rom gemacht hat. Aber bei ſeinem Tode hinterließ er nicht nur den Bau unvollendet, ſondern auch das Modell in verſchiedenen Punkten, ſo daß an ſeiner Stelle ſich einige geniale Männer mit der Sache beſchäftigen mußten, unter andern der Maler *Raffaelle* aus Urbino, der auch in der Architektur bewandert war und im Sinne *Bramante*'s eine, nach *Serlio*'s Meinung, ſehr ſchöne Zeichnung fertigte (Kuppel mit Langhaus), in der alle Maße des angefangenen Gotteshauſes beibehalten waren, was um ſo leichter geſchehen konnte, als im Plane *Bramante*'s alles gut proportioniert war und daher von einem Teil der Maße das Ganze abgeleitet werden konnte.

Auf 4 mächtigen Pfeilern, die durch halbkreisförmigen Bogen miteinander verſpannt und die in den Ecken durch Pendentifs verbunden waren, ſollte ſich eine Tribuna (Tambour?), mit Säulen geſchmückt erheben, welche die große Kuppel zu tragen beſtimmt war. Dies alles ordnete *Bramante* vor ſeinem Tode an!

Die beiſtehenden Abbildungen nach *Serlio* (Abb. 39 *a* u. 37 *a*) zeigen den Grundplan des Tambours, den Schnitt durch dieſen und die Kuppel, woraus man (nach *Serlio*) begreifen lernt, daß in dieſem Falle *Bramante* mehr kühn (beherzt = *animoso*) als überlegt handelte, wenn er eine ſo mächtige Maſſe und ſo große Gewichte den Stützen und deren Fundamente zumuten wollte, welche die allerbeſte Gründungsart verlangten um ſicher zu gehen. Er will den Tambour nicht auf 4 Bogen in ſolcher Höhe geſetzt wiſſen, und auch nicht auf kaum fertige Pfeiler, die ohne Belaſtung ſchon an einigen Stellen geborſten ſeien.

Abb. 34.



Anſichten der Hoffaſſaden bezw. Gartenfaſſaden im Vatikan in den verſchiedenen Höhenlagen (*a*, *b*, *c*).

Aber nichtsdeſtoweniger habe er, weil die Erfindung ſchön und ſchmuckvoll ſei, die Zeichnung geben wollen. Und um nicht weitſchweifig zu werden, führe er einige Einzelmaße der Konſtruktion des Tambours an:

Die erſte äußere Säulenmaſſe in der Höhe	= 5	Palmi
die der zweiten innern Säulenſtellung . .	= 4	„
die der dritten im Innern	= $3^3/_4$	„
Das Lichtmaß der Tribuna (*il netto della Tribuna dentro*)	= 188	„
Der Durchmeſſer der Laterne	= 36	„

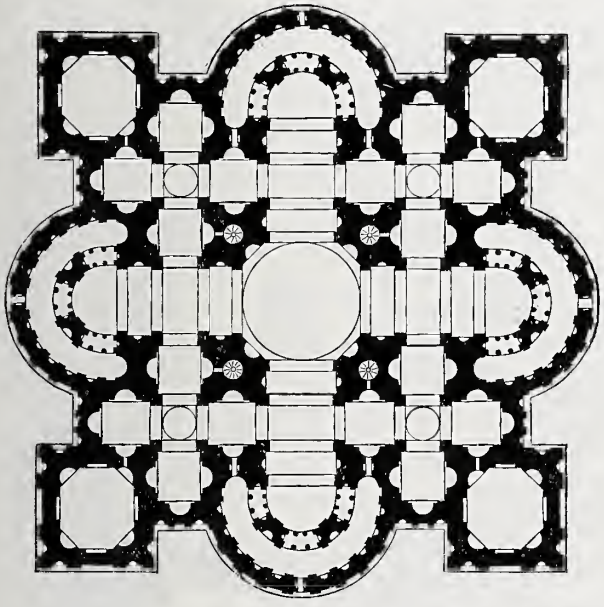
Dabei iſt geſagt »*il detto tempio è misurato a palmo Romano antico*« (wozu bemerkt ſei, daß der *Palmo Romano* = 0,223 . . . m mißt).

Die von *Serlio* angeführten Lichtmaße des Tambours in Meter überſetzt, ergeben (188 × 0,2234) = 42 m.

Die Meſſungen von *Le Tarouilly-Simil* wollen 41,40 m, die Maßangaben *Serlio*'s dürften danach wohl als zuverläſſig angenommen werden. Nicht ganz ſo die etwas unklare Zeichnung ſeines Schnittes, in der die einzelnen Höhen der Tambourſäulen mit den angegebenen Maßen nicht ſtimmen.

Bramante fußt nach dem Grundplane des Tambours auf dem Prinzip der Ausführung des römiſchen Pantheons — 8 Pfeiler getrennt durch 8 zwiſchenliegende Niſchen, die bei dem Entwurfe für *St. Peter* als Fenſteröffnungen, mit Säulenpaaren ausgeſtellt, umgebildet ſind. Nach *Serlio* erſcheinen letztere durch Architrave überſpannt, die einen Teil der Kuppellaſt aufzunehmen hätten. Letztere iſt nicht gleichmäßig, vielmehr auf einzelne Punkte der Unterlagen verteilt und zwar nicht im günſtigſten Sinne. Die 4 Pfeiler ſind nicht direkt belaſtet, indem die Mauermaſſen des Tambours mehr auf die Spann- oder Tragbogen übergeführt ſind. Dieſe ungleichmäßige Verteilung der Gewichte war keine glückliche Vorſehung.

Abb. 35.



Grundplan für *St. Peter* von Petrucci nach *Serlio* [29]).

Die Tatſache, daß die Pfeiler vor ihrer Belaſtung ſchon Riſſe zeigten, nachdem ſie nur durch die Tragbogen der Kuppel überſpannt waren, iſt nicht zu leugnen. Nach dem Stiche von *Dupérac* waren die Bogen vor 1565 geſchloſſen, die Kuppel *Michelangelo*'s wurde 1588—1589 gewölbt. 1547 übernahm er den Bau, dem er bis zu ſeinem Tode 1564 vorſtand.

Auf einem Stich bei Simil a. a. O., der ein Turnier im Vatikaniſchen Hofgarten aus dem Jahre 1565 darſtellt, ſind auch außerdem noch die den Hof umgebenden Bauten gezeichnet, ſoweit ſie damals fertig waren. Wir erſehen aus dieſem, wie weit die Arbeiten *Michelangelo*'s am *St. Peter*-Dom gediehen waren. Der Tambour war bis zum Hauptgeſimſe damals fertiggeſtellt (vergl. Abb. 38).

H. v. Geymüller in ſeinem Werke über die urſprünglichen Projekte von *St. Peter* zeigt uns den Zuſtand des Baues in der Zeit von 1520—1536 nach einer Handzeichnung aus der Sammlung *Destailleurs* in Paris (vergl. Abb. 36). Pfeiler und Bogen ſowie die Pendentifs, letztere wenigſtens zum Teil, waren zur Zeit dieſer Aufnahmezeichnungen vollendet. Daran wird wohl nicht zu zweifeln ſein, ob aber das ihnen unterſtellte Datum zwiſchen 1520—1536 richtig und nicht konſtruiert iſt, müßte bewieſen werden können.

Die Bogen ſind ſchräg abgedeckt gezeichnet zum Schutz gegen Wind und Wetter, alſo ein Merkmal, daß die Arbeiten am Bau damals wohl ſtille ſtanden und daß *Michelangelo* im Jahre 1547 ſie in dieſem Zuſtande übernahm. Dann unterläge es keinem Zweifel, daß nach dem Todesjahre *Bramante*'s (1514) nach

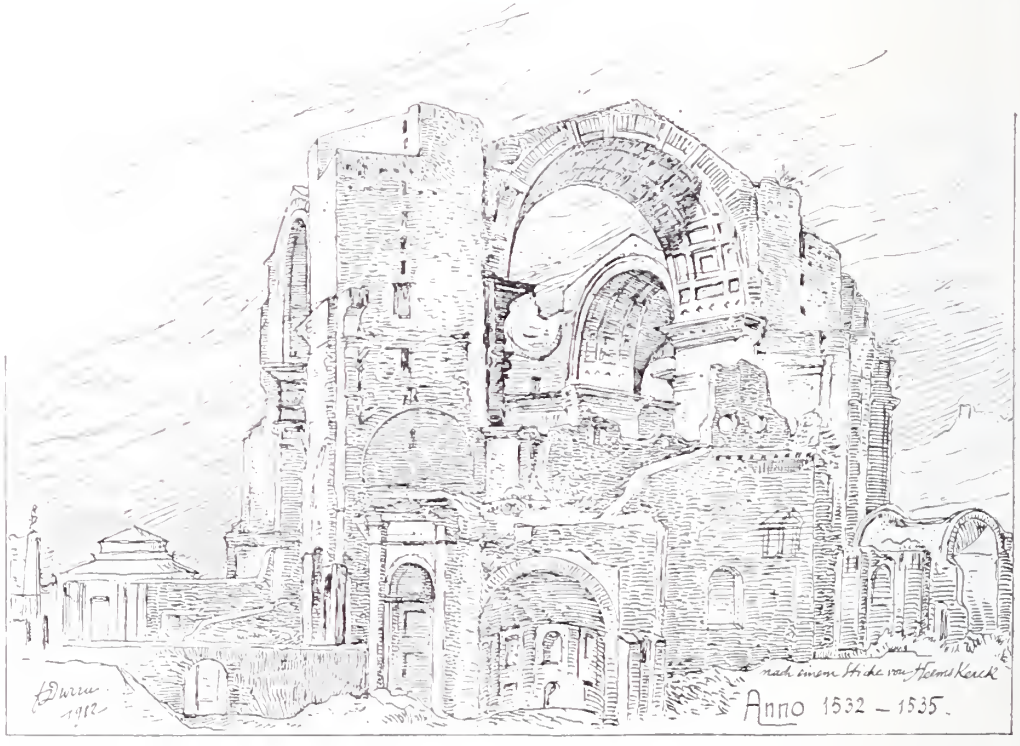
[29]) Aus: Burckhardt-Lübke. Geſchichte der Renaiſſance in Italien. Stuttgart 1878. *Paul Neff* Verlag.

deffen Plänen weitergearbeitet wurde und daß *Michelangelo* mit den grundlegenden, fertigen Tatfachen, foweit fie die Konftruktion betreffen, zu rechnen hatte.

28. *Petrucci*'s Modell für *St. Peter.*

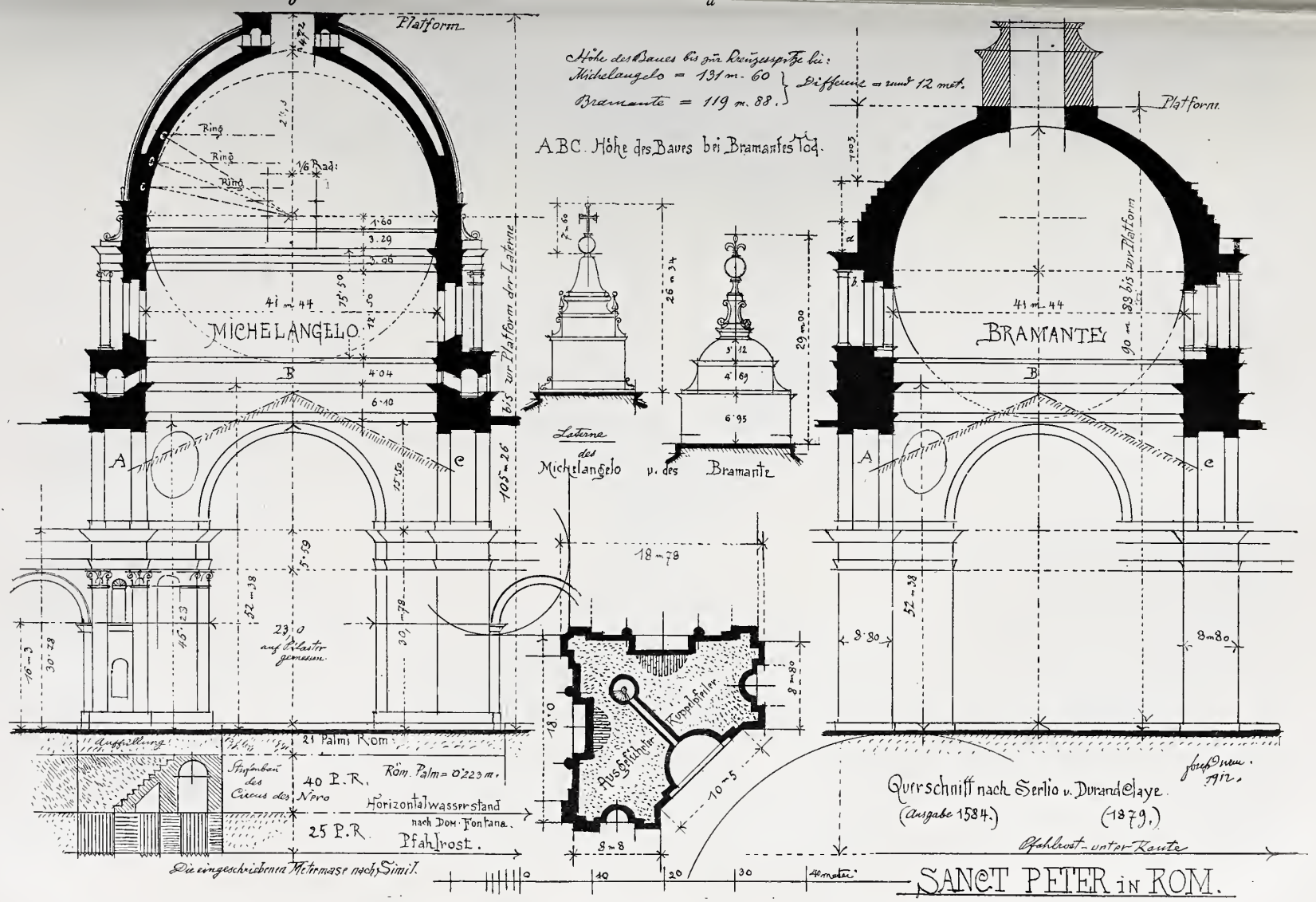
Der gleiche *Serlio* berichtet a. a. O., daß in der Zeit des *Julius* in Rom auch ein Sienefe *Baldassar Petrucci* gelebt habe, nicht nur ein großer Maler, fondern auch ein bedeutender Architekt, der ebenfalls den Fußtapfen *Bramante*'s folgend, ein Modell für *S. Pietro* gemacht habe, das einen Zentralbau aufwies und im großen und ganzen fich mit dem Plane *Bramante*'s deckt (vergl. Abb. 35[29]). Nur fieht er von den loggienartigen Bildungen bei den Apfiden ab, nimmt vier Eingangstüren zum Innern an, will den Hauptaltar in der Mitte der

Abb. 36.



Zuftand des Baues von *St. Peter* in der Zeit von 1532—1535 nach *Heemskerck.*

großen Kuppel aufftellen, und verwertet die vier Eckbauten zu Sakrifteien, über denen fich vier Glockentürme (*Campanili*) erheben follten als Schmuck, befonders wegen der äußeren Faffade, gegen die Stadt. Der Durchmeffer der Hauptkuppel ift auf 188 *palmi romani* feftgefetzt, der der kleinen Kuppeln auf 65 *palmi.* Die 4 Tragpfeiler der Kuppel entfprechen in der Stärke ungefähr der jetzigen Ausführung. Der Grundriß ift fchön, aber weniger klar und einfach im Innern, als die von *Bramante* und *Michelangelo* auserfehene Anlage und kommt hier nicht weiter in Betracht, mit Ausnahme der Angaben über die Pfeiler. Die von *Serlio* als wenig „tragfähig" bezeichneten vier Kuppelpfeiler werden z. Z. auf Grund der Zeichnungen aus der *Coll. Destailleur*'s als das Werk *Bramante*'s angefehen. Sie follen durch drei große Halbrundnifchen und zwei fehr kleine, und durch größere Treppenanlagen im Innern verfchwächt worden fein nach der Darftellung auf den unficheren Grundplänen *Bramante*'s;



Querschnitte, unter Angabe der Pfahlroſtfundation der *Peters*-Kirche in Rom, der Kuppelformen des *Bramante* und *Michelangelo*, eines Vierungspfeilers, sowie der Formen der Laternenaufſätze beider Meiſter.

wobei übrigens nicht vergeſſen werden wolle, daß wir es nicht mit hohen, durchgehenden, ſondern mit zwei wenig hohen Niſchenanordnungen übereinander zu tun haben.

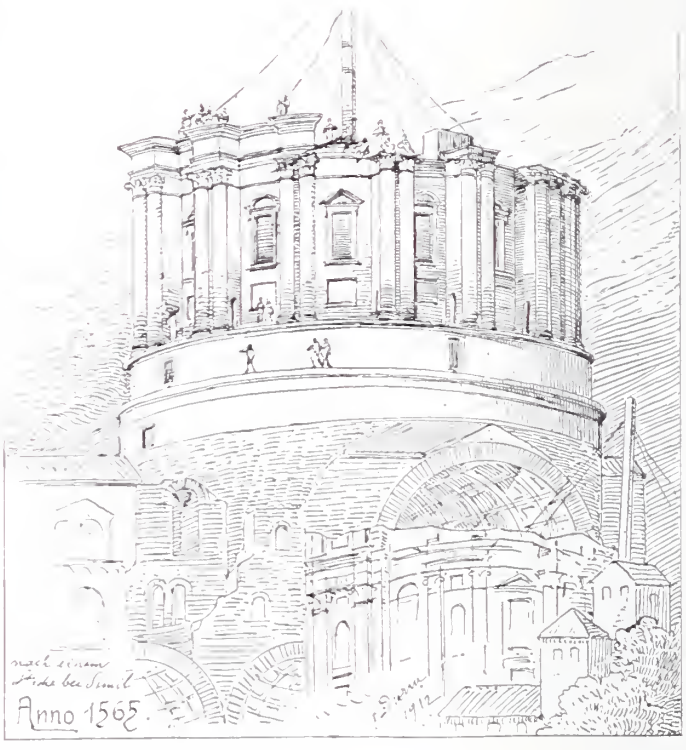
Antonio da Sangallo († 1534) ſoll ſie vermauert und zu Flachniſchen umgewandelt ſowie die Treppenhäuſer im Innern verkleinert haben. Ob, wie und durch wen dies bewieſen werden will, muß dahin geſtellt bleiben. *v. Geymüller* gibt a. a. O. ein Bild in farbiger Darſtellung von dieſer Prozedur. (Pl. 45).

Die Druckflächen der 4 Pfeiler würden dadurch an beſtimmten Stellen etwas vergrößert, aber dafür auch die Fundamente mehr belaſtet.

Wenn früher dem *Bramante* die Worte in den Mund gelegt wurden „er wolle bei ſeinem Baue das *Pantheon* auf Säulen ſtellen“, ſo dürfte dieſe Ausſage beſſer ſo gedeutet werden, daß er das *Pantheon* auf vier, durch Bogen verſpannte Pfeiler ſetzen wollte.

Das Nachfüllmauerwerk des *Sangallo* hatte alſo mindeſtens (1534—1547) 13 Jahre Ruhezeit bis *Michelangelo* die Arbeiten am Baue wieder aufnahm. Daß derartige nachträgliche Um- und Zumauerungen nur eine geringe Wirkung im gewünſchten Sinne haben, zeigen als naheliegendes Beiſpiel die vermeintlichen Verſtärkungen der Vierungspfeiler von *San Francesco* in Bologna und ähnliche Vorgänge auch im deutſchen Reich.

Abb. 38.

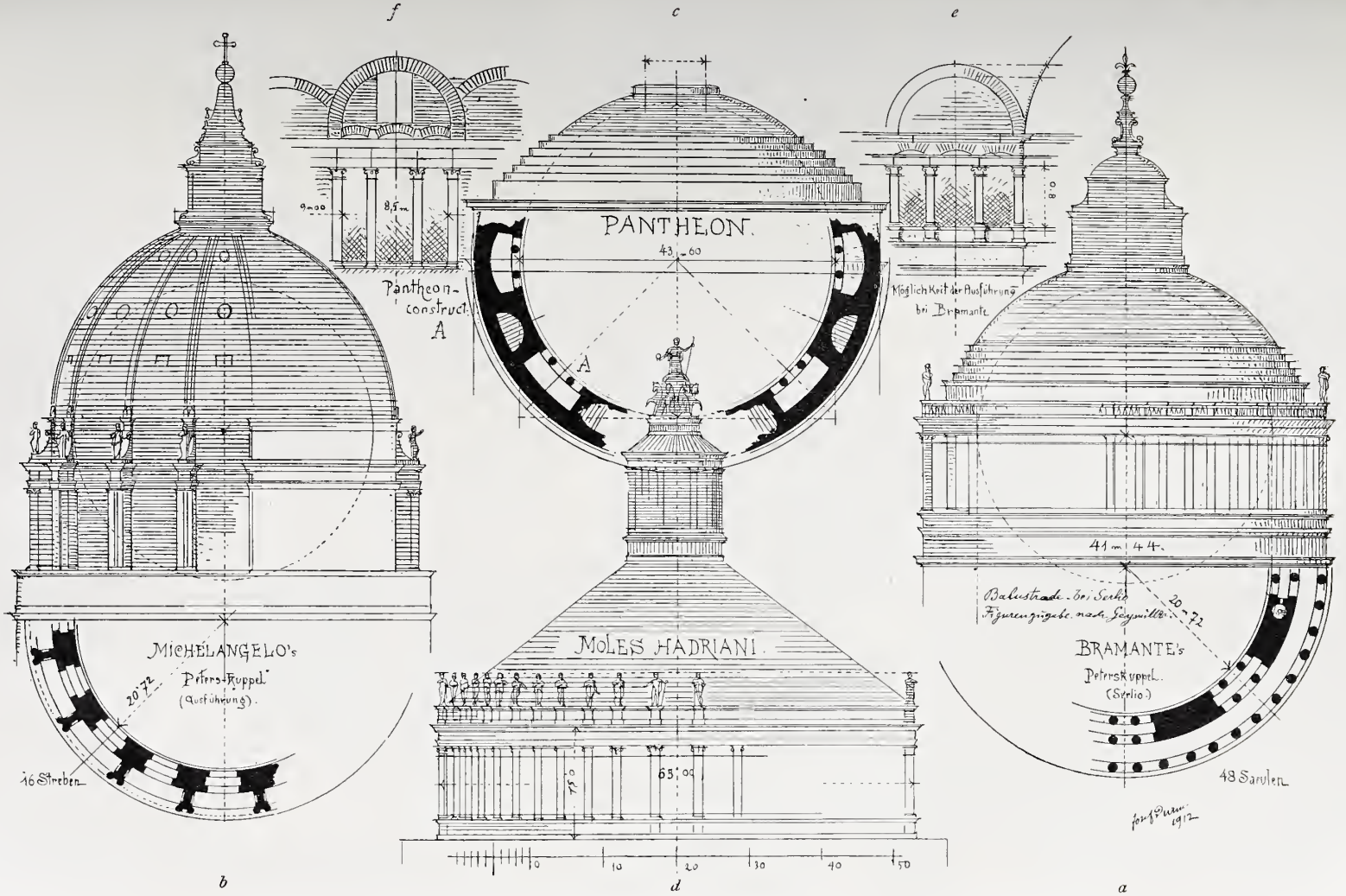


Stand der Arbeiten *Michelangelo*'s am *Tambour* von *St. Peter* in Rom zur Zeit des Tourniers im Jahre 1565.

Michelangelo hat in ſeinem Entwurf die Laſt des Tambours, der Kuppel und Laterne gleichmäßig auf die Pendentifs, die Bogen und Pfeiler verteilt, das Tambourmauerwerk durch die 16 Strebepfeiler verſtärkt und ſein Aufbau hätte in Ruhe bleiben müſſen, ſobald er einheitliches Material — alſo nur Quaderkalkſteine oder nur Backſteine — verwendet haben würde und wenn der kreisrunde Gang innerhalb des Sockeltambours unterblieben oder anders geſtaltet worden wäre.

Im Tale zwiſchen dem *Monte Aureo* und dem *Monte Vaticano* erhob ſich einſt der Zirkus des *Nero*, außerhalb der Stadtmauern, der mit ſeiner Längsachſe auf den *Ponte Trionfale* des Tiber gerichtet war. Auf den Fundamenten der öſtlichen Langſeite des Zirkus ſtanden einſt die weſtlichen Langmauern von *Alt-St. Peter* und auf der Stelle beider ſind die weſtlichen Langmauern von *Neu-St. Peter* eingeſenkt.

Abb. 39.



Vergleichende Zuſammenſtellung der vier größten Stein-Gewölbekonſtruktionen auf italieniſchem Boden.

Nach den Angaben in dem Werke *Fontana*'s ging die Bodenfläche der Rennbahn des Zirkus auf die Linie *M* (vergl. Abb. 37 *b*) hinab, die $4^1/_2$ *palmi* unter dem Horizontalwafferfpiegel gefunden wurde. Von dort beginnt der 25 *palmi* tief eingerammte Pfahlroft, deffen Pfähle das bewegliche Erdreich feftigen follten. Über ihm liegt $33^1/_2$ *palmi* hoch aufgefülltes Erdreich und 34 *palmi* höher der Fußboden der Kirche von *Neu-St. Peter*, alfo 22 m über den Pfahlfpitzen (vergl. Abb. 37 *b*). Auf diefem mächtigen Fundamente erheben fich die Kuppelpfeiler, 80 *palmi* bis zum Kämpfer der Schiffbogen hoch (vergl. Abb. 37 *b*) mit ihren Nifchen und Pilaftern. Die Pfeiler haben nach *Simil* z. Z. die beiftehend gezeichnete Querfchnittsform. *v. Geymüller* gibt die auf der Entwurfsfkizze *Bramante*'s gezeichneten Nifchen dazu, an deren Form, Urfprünglichkeit und Ausdehnung man glauben kann oder nicht. Jetzt find fie nicht mehr kontrollierbar.

29. Maße von *St. Peter*.

Pfahlroffe, Fundamente, Pfeiler und Bogen können nur Werke aus der gleichen Zeit fein, wie dies aus den Zeichnungen *Deftailleur's* zu erfehen und technifch gar nicht anders zu denken ift. Spätere Anflickereien find bei diefen ausgefchloffen.

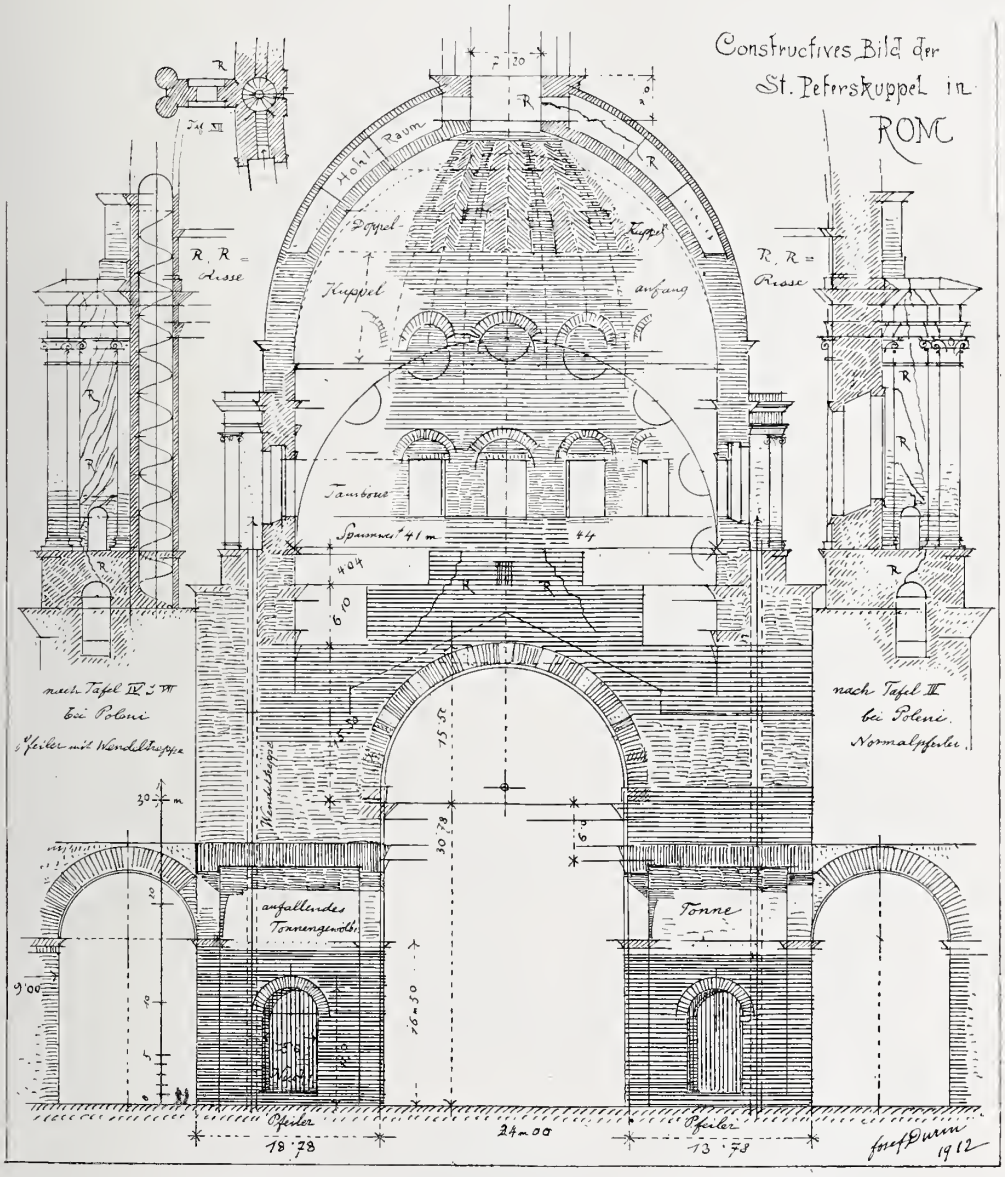
Bei den Maßangaben über die *Bramante*-Kuppel von *Serlio* wurde gefagt, daß „der gegenwärtige Tempel nach antik römifchen *palmi* gemeffen fei und daß der Durchmeffer des Tambours, alfo auch der Kuppel, 188 *palmi* betrage". Das find rund 41,92 m, während der Durchmeffer der ausgeführten Kuppel tatfächlich = 41,44 m (vergl. *Simil*, *Etat actuel*. Pl. 2) ift. Die Differenz in den Angaben ift alfo keine nennenswerte; fie beftätigt uns nur, daß die nach *Deftailleur* gemachten Aufzeichnungen der Pfeiler und Bogen mit dem Modell *Bramante*'s übereinftimmen, und niemals eine fog. Verftärkung in den Hauptmaßen erfahren haben. Was damals ftand, ift von *Bramante* erdacht und nach feinen Plänen ausgeführt und durchaus nicht, auch fpäter nicht, vergrößert worden.

Eine „Interpretation" der etwas zweifelhaften Zeichnung des *Serlio* verfuchte im Jahre 1696 *A. Specchi*, die aber ebenfowenig genügen kann, wie eine neuere von *H. v. Geymüller*. Die beiden inneren Säulenpaare der acht Öffnungen haben Teile der Kuppellaft zu tragen, zunächft die Architrave aufzunehmen, die fie wieder auf die Säulen übertragen. Die Architrave find von Stoß zu Stoß ungefähr 12 *palmi* (2,67 m) lang, die ihnen zugemutete Belaftung demnach nicht gering und *Bramante* fowohl als *Serlio* geben die Hilfsmittel nicht an, durch welche einem Bruch und nachfolgenden Riffen in der Kuppel hätte vorgebeugt werden können. Aber auch hierfür gibt das *Pantheon* Auffchluß, wo die Nifchen durch ftarke Bogen überfpannt find (vergl. Abb. 39 *e*, *f*), die in der Kuppelfläche nicht, oder wenigftens als architektonifches Moment nicht, zum Ausdruck gebracht find. Es müffen die einfchlägigen technifchen Maßnahmen bei *Bramante* als vorgefehen und überlegt vorausgefetzt werden. Nicht klug find bei ihm, die in dem Tambour auffteigenden vier Wendeltreppen angeordnet. Sie find hart an das Pfeilerende gelegt, und dazu noch gerade an die Stelle, wo der Entlaftungsbogen fein ftärkftes Widerlager verlangt haben würde. Dann wäre auch noch mit dem Umftand zu rechnen, daß die Abdeckungen des Umganges, der ungleichen Belaftungen und des ungleichen Setzens des Kuppelgemäuers wegen, gegenüber den Säulenmonolithen, ficher durchweg geborften wären; eine Abtrennung bei *a b* würde eingetreten fein (vergl. Abb. 37 *a* u. 39 *e*).

30. Technifche Maßnahmen *Bramante*'s.

Die einzige rationelle Auflöfung der Angaben und des Widerfpruches bei *Serlio* gäbe die in Abb. 39*e* gezeichnete Auflöfung, wie fie von *Alfred Durand-Claye* (*Ingénieur des Ponts et Chausseés, Professeur à l'Ecole des Beaux Arts, Paris 1879*) verfucht wurde, in feiner »*Étude sur la stabilité de la Coupole*

Abb 40.

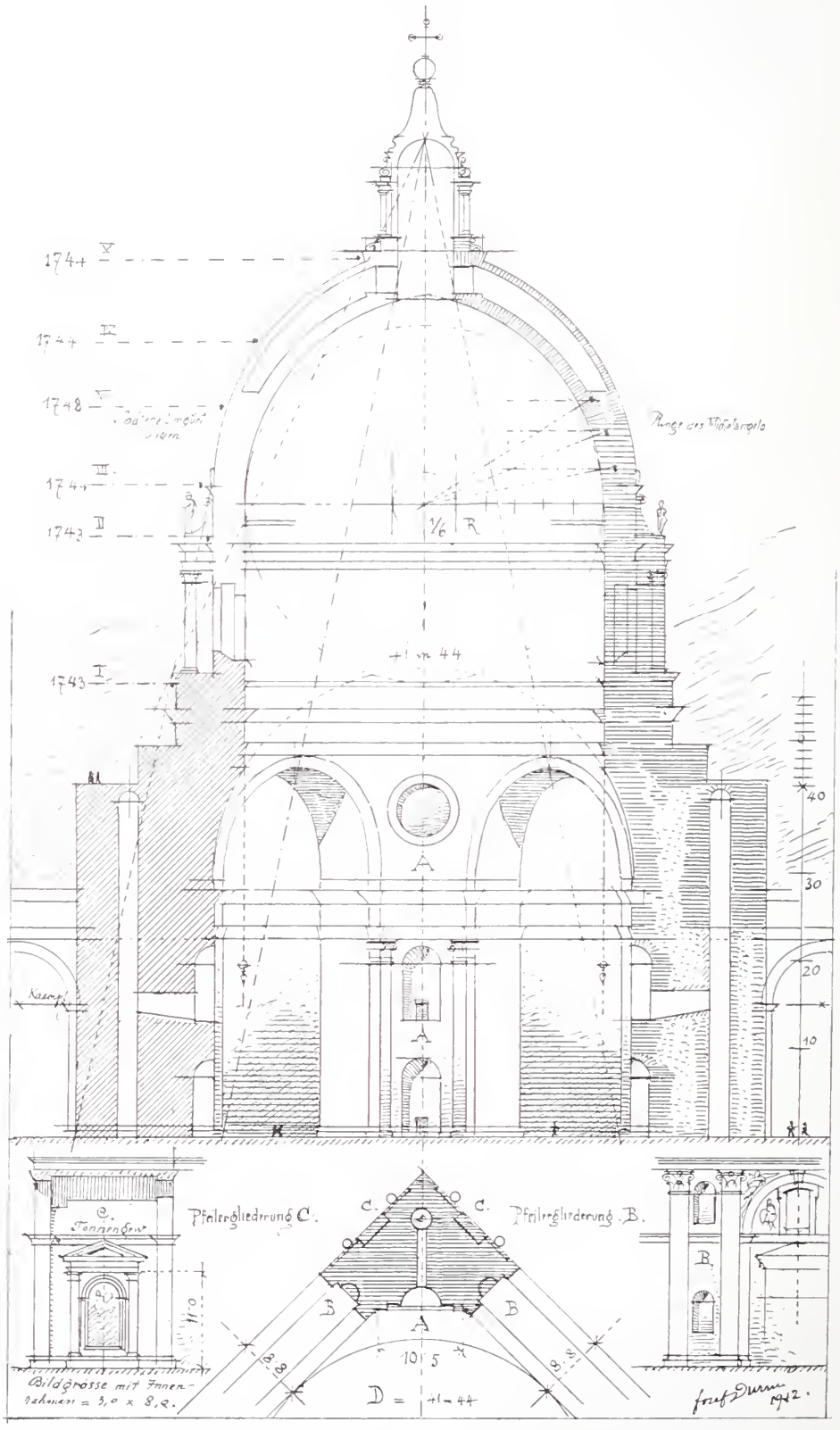


Querfchnitt durch die Vierungskuppel von *St. Peter* in Rom.

projetée par Bramante pour la Basilique de St.-Pierre à Rome — faite pour l'ouvrage de M. H. de Geymüller«. Sie deckt fich mit dem, was beim *Pantheon* erfolgreich zur Ausführung gebracht worden war.

Des öfteren hat man *Michelangelo* den Vorwurf gemacht, daß er durch feinen ungleich mächtiger wirkenden Kuppelbau, gegenüber dem von *Bramante*

Abb. 41



Diagonalschnitt durch die Vierungskuppel von *St. Peter* in Rom.

geplanten, Zwiſchenarbeiten veranlaßt habe, die für den letzteren überflüſſig geweſen wären. *Bramante* erachtete bei ſeinem Bau die Ausdehnung der Fundamente und die entſprechende Belaſtung des Baugrundes ſowie die Form und Größe des Querſchnittes der Tragpfeiler seiner Kuppel für ausreichend, und wohl mit Recht. Sie bedurften keiner Änderung und keiner Zutat. War eine ſolche nun notwendig bei der Ausführung des Baugedankens *Michelangelo*'s? War ſie notwendig angeſichts der Größe und der Gewichte der beiden in Rede ſtehenden Kuppeln? Ich möchte dies verneinen und die Verneinung rechneriſch beweiſen, wobei ich die Oberkante des inneren Hauptgeſimſes über den vier Tragbogen als Baſis für die Darſtellung annehme. Die Profile der Kuppeln *Bramante*'s und *Michelangelo*'s ſind im gleichen Maßſtab nebeneinander gezeichnet (vergl. Abb. 37 *a* u. *b*). Für die erſtere iſt die aus *Serlio*'s Buch ausgezogene Zeichnung von *M. Durand-Claye* unterſtellt.

Die Höhenunterſchiede beider Kuppelaufbauten ſind, bis zur Kreuzesſpitze gemeſſen, keine nennenswerten. Das Gewicht der ausgeführten Kuppel, bei dem die Laterne, die Kuppelſchalen mit den Rippen, der Tambour, die Strebepfeiler, der Unterbau in Rechnung geſtellt und zuſammengefaßt ſind, wurde (1748) von *Poleni* (a. a. O.) zu 165 662 651 römiſche Pfund oder = 55 220 750 kg berechnet[30]).

31. Gewicht der *Bramante*-Kuppel.

Eine Berechnung des Gewichtes der *Bramante*-Kuppel würde, unter Zugrundlegung der beiſtehenden Abbildung, einſchließlich einer Bleieindeckung 53 617 640 kg ergeben.

Die Stücke 1 bis 9 zuſammengenommen, haben einen Inhalt von:

1) 6280,00 cbm;	6) 9333,40 cbm;
2) 2274,48 cbm;	7) 1320,00 cbm;
3) 4492,40 cbm;	8) 242,00 cbm;
4) 606,00 cbm;	9) 207,24 cbm;
5) 2035,80 cbm;	

1 bis 9 zuſammen = 26 791,32 cbm.

Für Travertinquader, Bruchſteine- und Ziegelmauerwerk ein verglichenes Gewicht von 2000 kg pro cbm angenommen, würde ein Geſamtgewicht von 53 583 640,00 kg ergeben, wozu noch die Bleideckung mit 34000 kg käme, was ein Geſamtgewicht von: 53 617 640 kg ausmachen würde.

Der Unterſchied im Gewicht der beiden Kuppeln, wäre ſomit:

$$\begin{array}{r} 55\,220\,750\ \text{kg} \\ 53\,617\,640\ \text{kg} \\ \hline 1\,603\,110\ \text{kg} \end{array}$$

oder über $1^1/_2$ Millionen Kilogramm.

M. Durand-Claye hält die Belaſtung des Untergrundes und die Beanſpruchung des Baumateriales nach ſeiner Rechnung für zuläſſig. Weder *Bramante* noch *Michelangelo* haben hier ins Blaue gearbeitet, vielmehr mit der gleichen Überlegung und mit dem richtigen ſtatiſchen Gefühl. Wie weit ſie dabei durch beſtimmte Regeln unterſtützt wurden, oder welcher Art ihre Berechnungen waren, darüber geben die Meiſter uns keine Auskunft, aber

[30]) 1 *Libbra Romana* im XVIII. Jahrhundert nach *Benaven*, *Le Caissier Italien* (1787–1789) zu 0,3390966 kg. Vergl. auch *Tacchini*, *Metrologia*. Milano 1895.

ficher werden fie mit der Gefühlsftatik allein nicht ausgekommen fein. Und wenn fich fpäter Defekte gezeigt haben, fo find fie (nach *Rondelet, L'art de bâtir*) auf Verfehlungen in der Ausführung und auf unüberlegte Verwertung des verfchiedenartigen Baumateriales zurückzuführen, wie z. B. die Ausführung der Strebepfeiler aus Vollquadern und die Bekleidung der aus Bruch- und Backfteinen zufammengefetzten Tambourmauern mit Travertinquadern.

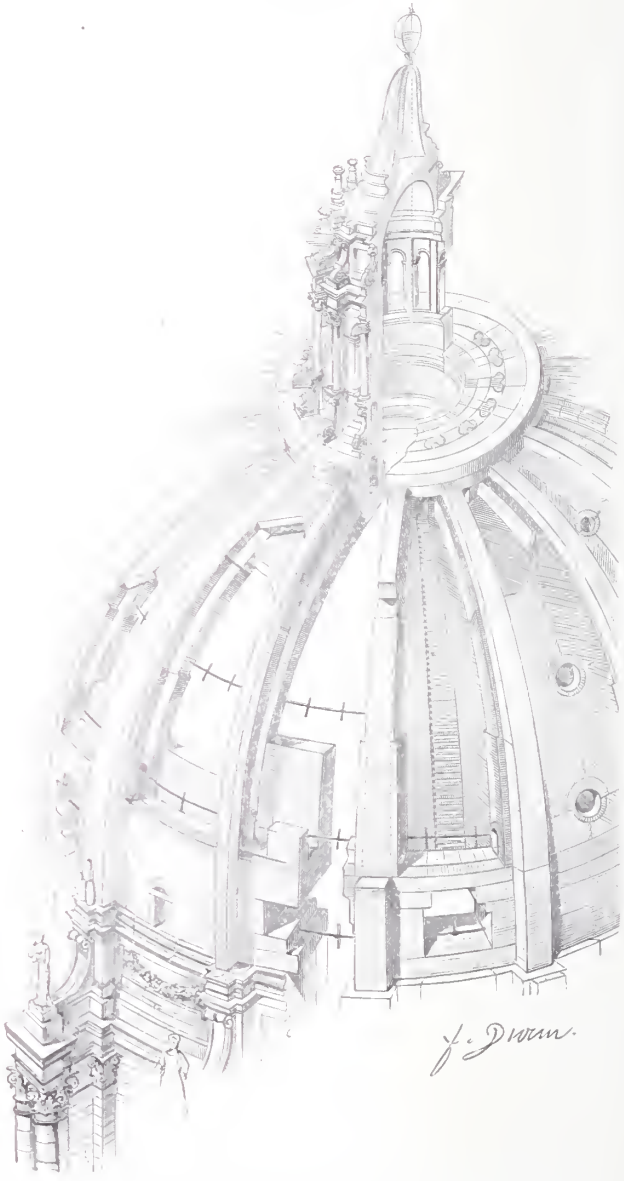
Ungleiches Setzen und daraus hervorgegangenes Reißen der ungleich gefügten Mauern waren die notwendige Folge, wozu noch die zu ftarke Belaftung des Gewölbefcheitels trat, was zufammen den Beftand des Baues gefährdete, aber ihn doch nicht zu Fall brachte. Seit feiner Grundfteinlegung find 406 Jahre verfloffen und er fteht noch wie ein Rocher de Bronze, im Tale zwifchen dem *Monte Vaticano* und dem *Monte Mario*, im Glanze feiner vollendeten Innendekoration.

Wäre man bei der Ausführung von *Bramante*'s Kuppel glimpflicher durchgekommen? Ich denke kaum und glaube eher das Gegenteil.

Aber die Konzeption des Ganzen ift und bleibt das Verdienft *Bramante*'s, die Form und Ausführung der Kuppel das des *Michelangelo*.

Ob und was *Bramante* beim Fortfchreiten des Baues noch geändert haben würde beim Eingehen auf das Konftruktive, muß dahin geftellt bleiben; daß es zu Änderungen gekommen wäre, erfcheint mir gewiß, wie es auch fein letztes Wort nicht gewefen fein kann, was er in der Zeichnung gegeben, und jeder in der Praxis ftehende Baukünftler, wird mir hier beipflichten. Jeder Schaffende hat es zu allen Zeiten am eigenen Leibe erfahren, wenn er die Aufgabe ernft nahm, daß das im erften Anlauf gegebene, nicht auch fein letztes Wort zur Sache war

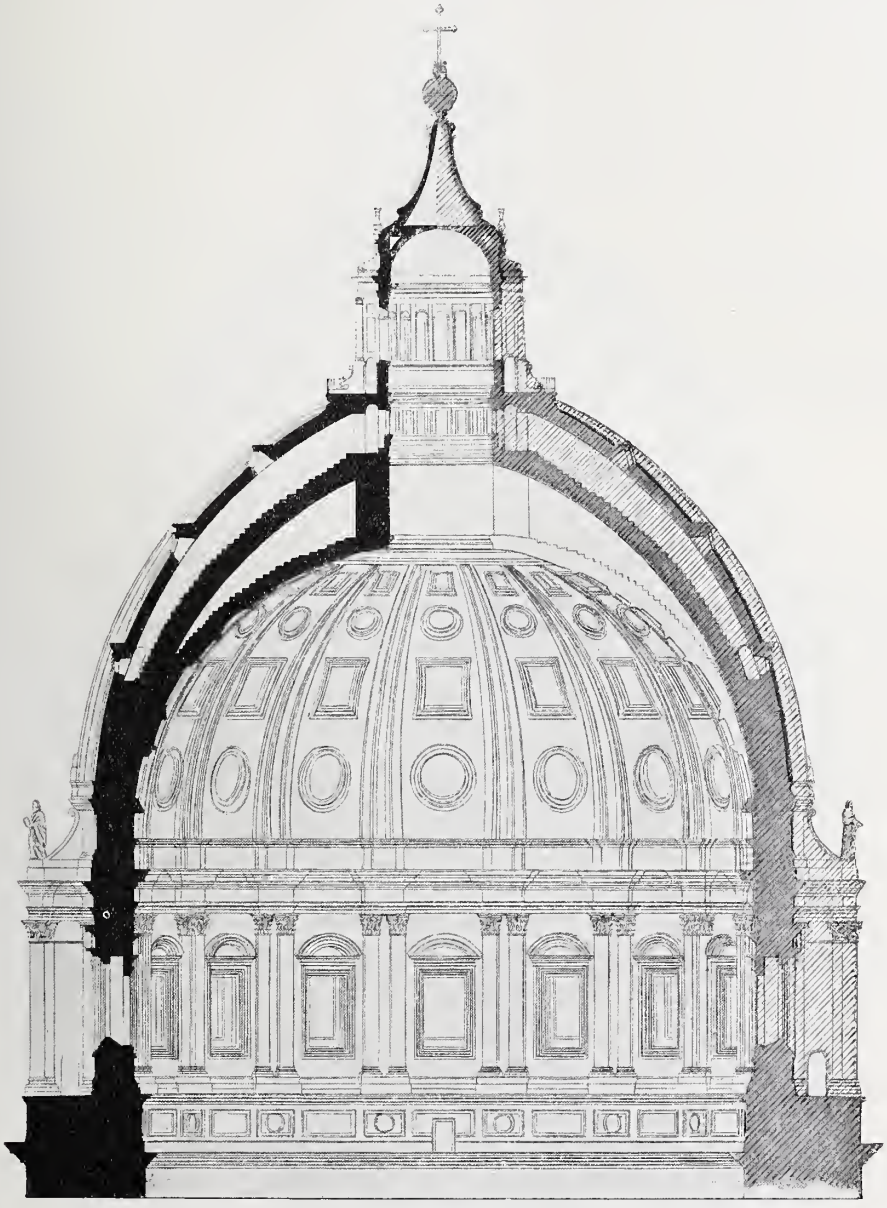
Abb. 42.



Perfpektivifcher Lehrfchnitt durch das Kuppelgewölbe von *St. Peter* in Rom, unter Angabe der Art der Wölbung und Verfchlauderung.

Abb. 39 *a*, *b*, *c*, *d*, *e*, *f* gibt eine vergleichende Zusammenſtellung der drei größten, ſteinernen Gewölbebauten, die ſeit *Christi* Geburt bis auf die heutige

Abb. 43.

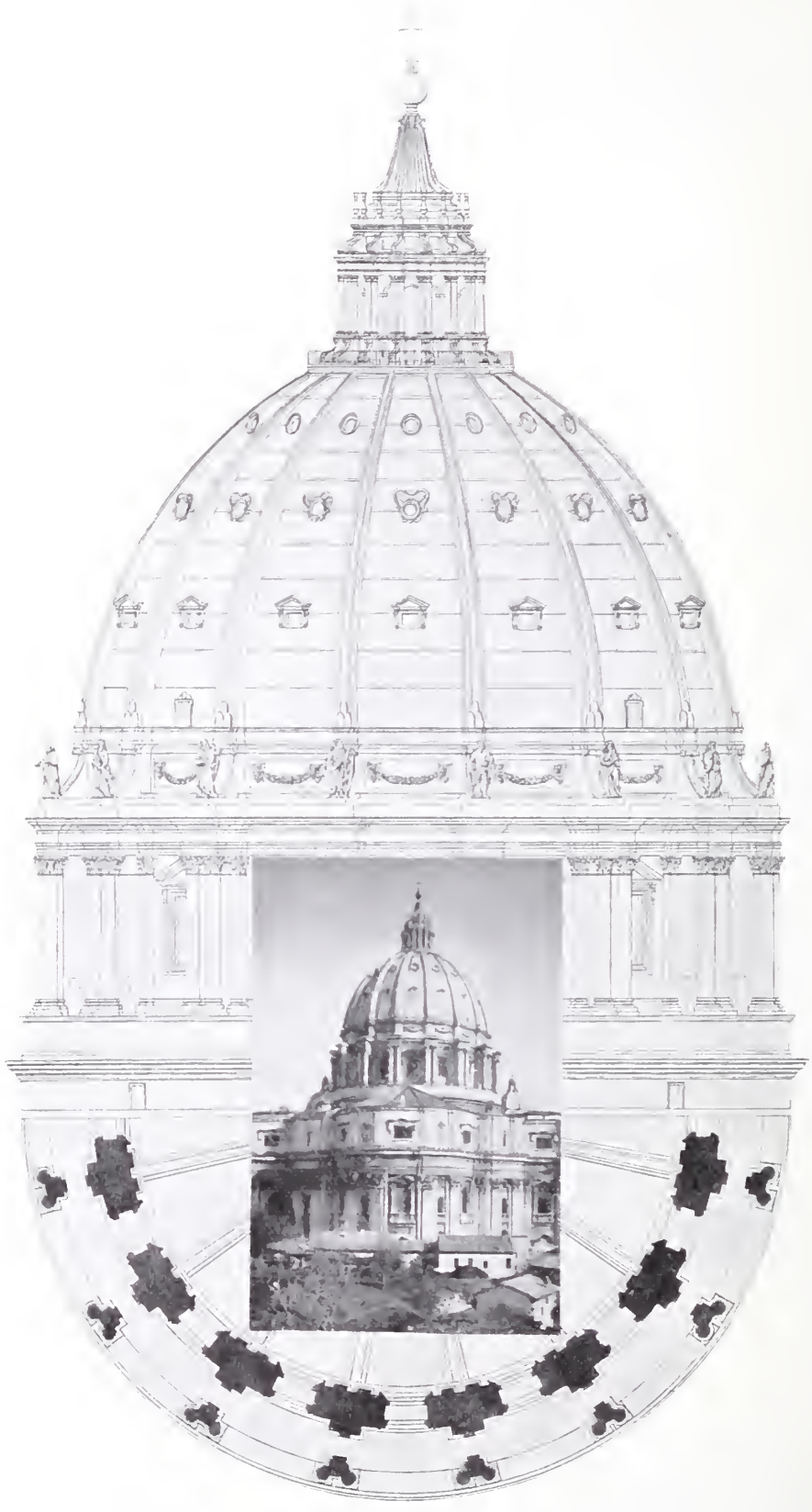


Querſchnitt.

Nach der Aufnahme des großen Holzmodells *Michelangelo*'s dargeſtellt.
Die innerſte der dreiſchaligen Kuppeln wurde bei der Ausführung unterdrückt
und die Figuren auf den Strebepfeilern des Tambour weggelaſſen.

Zeit ausgeführt worden ſind, unter Beigabe einiger konſtruktiver Einzelheiten. Das alte kaiſerliche Rom, ich nehme dabei für den Stufenbau der *Moles Hadriani* eine Tragkonſtruktion in Gewölbeform an, dürfte in ſeinen Werken den Spätergeborenen nicht nachſtehen.

Abb. 44.



Geometrifche Aufnahme der Vierungskuppel des *Michelangelo*.
Zum Vergleich die photographifche Aufnahme nach der Ausführung.

Die Abb. 40 u. 41 zeigen einen Quer- und Diagonalfchnitt durch die Vierungskuppel mit Angaben der Pfeilerftärken und die Art der verfchiedenen Wölbungen, Trag- und Entlaftungsbogen, die Abtrennungen im Mauerwerk, kurz alles was zur Beurteilung der ftatifchen Verhältniffe und Vorgänge am Baue für den Techniker wünfchenswert und notwendig ift. Das konftruktive Gerippe dürfte für ihn vielleicht von höherem Werte fein, als der Schmuck des inneren Ausbaues.

Abb. 43 ftellt eine Aufnahme des großen hölzernen Modelles des *Michelangelo* dar, bei dem eine dreifchalige Kuppel vorgefehen war. Bei der Ausführung wurde die innere halbkugelförmige unterdrückt. Die Figuren auf den Strebepfeilern kamen nicht zur Ausführung.

Abb. 44 gibt die geometrifche Aufnahme der Kuppel und zum Vergleich eine photographifche Aufnahme derfelben, um zu zeigen, wie beide Darftellungen miteinander übereinftimmen.

Den Grundftein zum höchften, kirchlichen Bauwerk aller Zeiten gelegt zu haben, ift das viel umftrittene und nicht mehr beftreitbare Verdienft *Bramante*'s, das ihm kein Menfch mehr vorenthalten kann.

Er bleibt damit der Größten einer im Fache!

Nachlefe.

32. Kritik der Bautätigkeit *Bramante*'s

Die Widerfprüche, welche über die Bautätigkeit *Bramante*'s oder deffen Anteil an bekannten Bauwerken in der Lombardei herrfchen, veranlaßten mich zu einer teilweifen Nachprüfung im verfloffenen Spätherbft und im Januar 1912 an Ort und Stelle der bedeutenderen Plätze.

Diefe erftreckte fich auf die Dome in Lugano und Como, auf die Bauten in Mailand, Crema, Abbiategraffo, Vigevano, Saronno, Chiaravalle, Pavia ufw. Ich kann hier nicht alles geben, aber einiges nicht unwefentliche möchte ich hervorheben. Meine Beobachtungen bewegen fich mehr auf dem artiftifch-technifchen Gebiete. Das Dokumentarifche ift vielfach durch *H. Strack* und *Gotthold Meyer*, befonders aber durch *Malaguzzi Valeri* ziemlich erfchöpfend behandelt worden. Von dem letztgenannten hebe ich befonders die einfchlägigen Arbeiten in den Heften der »*Italia artistica*« (Mailand I u. II) hervor, wie auch in den »*Collezione di Monografie illustrate — Pittori — Scultori — Architetti — G. A. Amadeo, scultore architetto*«, *Bergamo 1904*, die fich durch gute Illuftrationen und einen klaren, überzeugenden Text auszeichnen.

33. *S. Maria delle Grazie.*

Ich beginne mit *S. Maria delle Grazie* in Mailand, weil die Urteile befonders über diefen Bau, als ein größeres Werk, fo fehr auseinandergehen.

Das Portal der Haupteingangsfaffade foll von *Bramante* fein? Die Details und die technifche Ausführung beweifen dies nun gerade nicht, auch die Kompofition im ganzen nicht.

Die Säulenfchäfte find zylindrifch, ohne Schwellung und Verjüngung, die Plättchen mit An- und Ablauf beim Übergang nach den Bafen und den Kapitellen fehlen an den Schaftftücken, ein Verftoß gegen die antike Praxis und die Gepflogenheiten *Bramante*'s. Die Schaftringe an den Säulenftämmen find willkürlich angebracht, durch nichts begründet und lombardifche Anhängfel, wie auch die kreisrund gearbeiteten Plinthen der Bafen und die Profile der Bafen felbft. Zur Entfchuldigung wird gerne gefagt, es feien dies archaifche Rückfälle des Meifters, der bei *Laurana* in die Schule ging. Das ganze Dekorationsftück ift

Abb. 45.

Vergleichende Zufammenftellung der Kuppelbauten von *S. Maria delle Grazie* und der *Portinari*-Kapelle in Mailand.

eine trockene Arbeit und mehr vom Geiſte eines lombardiſchen Meiſters durchdrungen, der ſich von den Schlacken ſeiner bodenſtändigen Kunſt reinigen wollte, als von dem eines Neuerers in der Renaiſſancekunſt, der von auswärts als Prophet kam. Auch das halbrunde, ſchwere Tympanon über dem Hauptgeſimſe mit ſeiner kaſſettierten Leibung iſt keineswegs in Übereinſtimmung mit den Chorwänden und Apſiden des neuen Baues. Wie anders dagegen in Form und Technik die Säulen des 1497 daſelbſt erbauten Kloſterhofes: durchweg antike Praktiken, Säulenſchäfte mit Verjüngung und Schwellung, An- und Ablauf, antike Baſen, einfache korinthiſirende Kelchkapitelle: und das vom gleichen Meiſter, faſt zur gleichen Zeit? Das iſt doch kaum anzunehmen, ſo ändert ſich die »*maniera*« des Architekten am gleichen Bau in ſo kurzer Zwiſchenzeit wohl nicht (vergl. Abb. 29 und Abſchnitt Säulenordnungen).

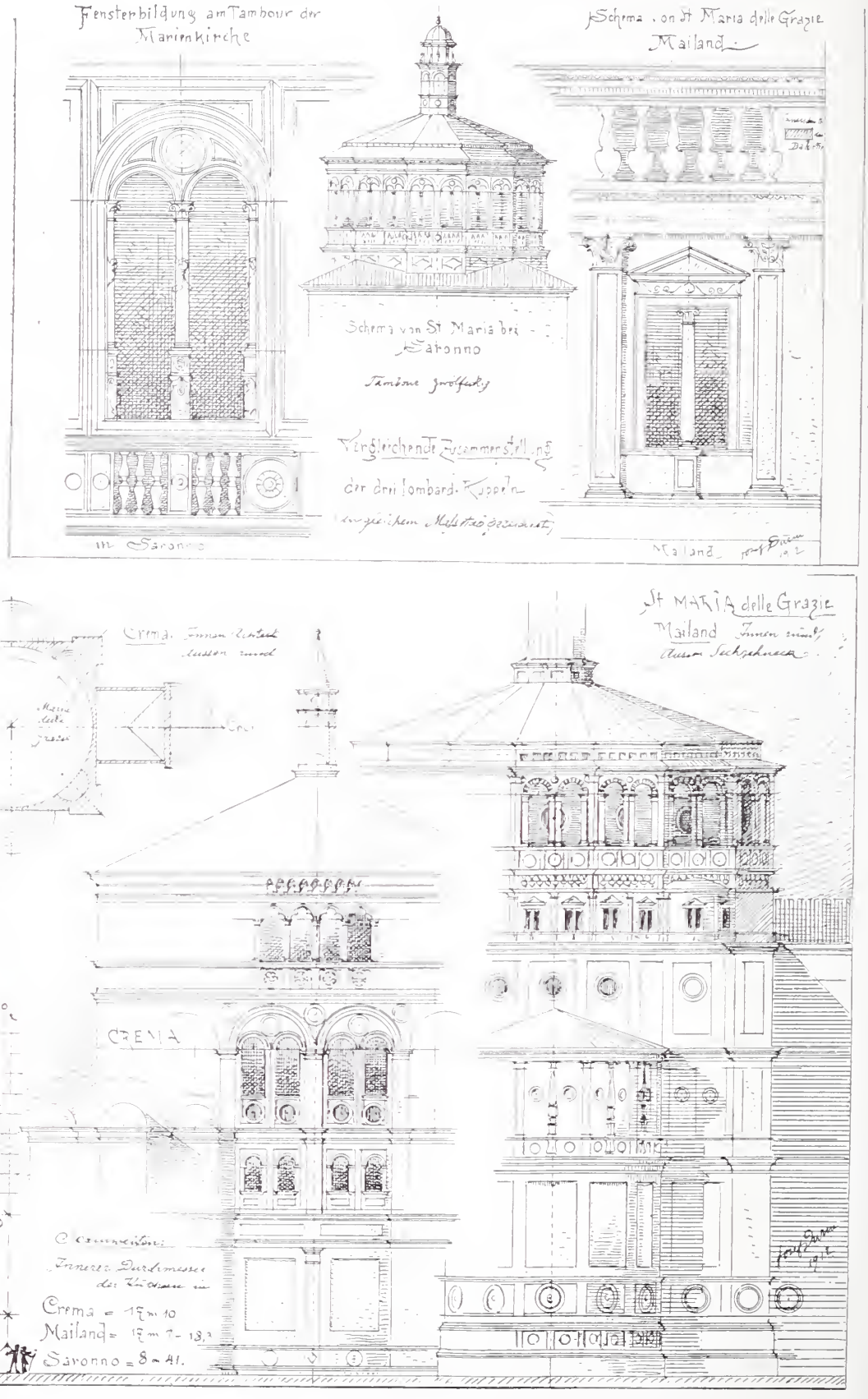
Die Kleinmedaillons im Frieſe, die von *Amadeo* in der *Sagrestia vecchia* der *Certosa* bei Pavia ſchon gemacht wurden, und die am Dom zu Lugano (1517 nach der Jahreszahl im Architrav), aber um vieles geſchickter, wiederkehren, ſind lombardiſche Beigaben, nicht aber Erfindungen des *Bramante*. Das Motiv mit dem tiefen halbrunden Tympanon haben die Toskaner, Bologneſen und Venetianer (Vorhalle von *S. Marco* in Rom, *Badia* bei Fieſole, Portal auf der Inſel Ellena, Grabmäler in Venedig und beſonders an der Haupteingangstür der *Scuola di S. Marco* [1485 von *Martino Lombardo*]) doch ſchon ſehr viel feiner aufgefaßt und gegliedert.

Nun der Chorbau: wenn andere Werke nicht vorausgegangen wären, könnte man ihn für eine Neuerung auf lombardiſchem Boden gelten laſſen. Dagegen ſpricht aber die *Portinari*-Kapelle des Florentiner *Michelozzo*, ein an den vier Ecken verſtärkter Unterbau, über quadratiſcher Grundfläche eine Kuppel auf Pendentifs, darüber ein kreisrunder Tambour und über dieſem ein halbkreisförmiges Kuppelgewölbe mit Seiten- und Zenitlicht. Zwei Seitenwände ſind durch Bogen geöffnet, nach dem quadratiſchen Chor und nach der vorliegenden Querhalle; die zwei anderen ſind unten geſchloſſen, oben durch größere Doppelfenſter geöffnet. Die Calotte verbirgt ſich unter einem Zeltdach mit Laterne. Der Tambour iſt innen kreisrund, im äußern 16 eckig, die Spannweite des Gewölbes beträgt 9,50 m. Den gleichen Baugedanken ſehen wir, nur in doppelter Größe bei *Maria delle Grazie* verkörpert, aber mit dem weitern Unterſchied, daß dort an dem quadratischen Chorbau noch eine halbkreisförmige Exedra und bei den unten geſchloſſenen Umfaſſungswänden die obern Durchbrechungen bis zum Boden herabgeführt und gleichfalls als halbkreisförmige Niſchen ausgebaut ſind. Die größere Spannweite der Kuppel iſt bedingt durch die vorhandene dreiſchiffige gotiſche Kirche (ohne Kapellen gerechnet), die zunächſt ſtehen bleiben ſollte und mit dem neuen Chorbau in Beziehung geſetzt werden mußte (vergl. Abb. 29).

Die architektoniſche Grundlage für beide Bauten iſt alſo die annähernd gleiche, aber für *Bramante* keine urſprüngliche. Er ſteht mit ſeinem Chorbau auf den Schultern ſeines Vorläufers in Mailand — *Michelozzo*'s — aber mit dem Unterſchiede, daß er wohl, wenn *Bramante* überhaupt der Verfaſſer iſt, im Innern durch die Größe mächtiger wirken konnte, aber im gleichen Innern die feierliche Weihe und die ſchön abgewogenen Einzelbildungen verloren hat (vergl. die beiden Querſchnitte bei Abb. 29).

Der Bau *Michelozzo*'s zeigt auch im Äußern eine fein abgeſtufte Entwickelung ſeiner Teile, ein glückliches Ausklingen ſeiner Maſſen nach oben, was von

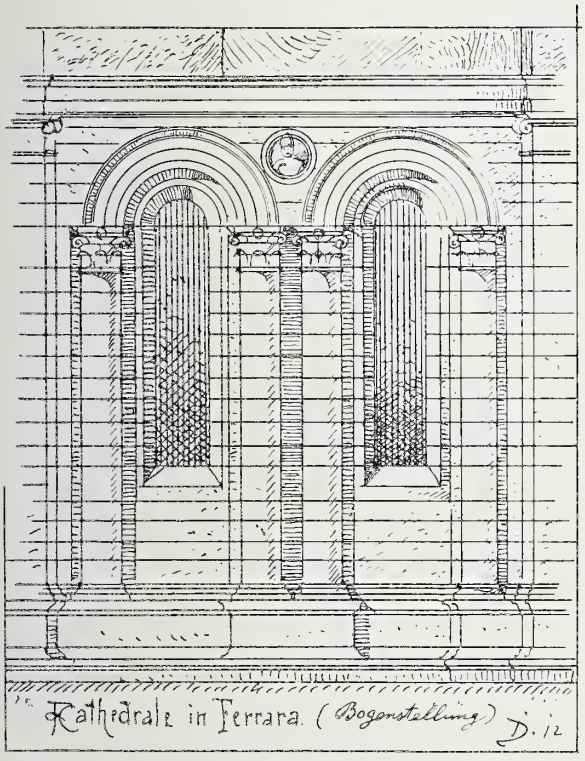
Abb. 46.



Geometrische Ansichten und Details der Zentralkirchen: *Maria delle Grazie* in Mailand, der Marienkirche in Saronno und der Kreuzkirche in Crema.

Maria delle Grazie nicht behauptet werden kann. Die Gruppierung des Aufbaues ift im erften Fall außerordentlich klar, im andern verworren (vergl. Abb. 46) bis zum Unfchönen. Bei *Maria delle Grazie* hat die Hochführung des quadratifchen Chorbaues nicht zur Verfchönerung der Choranficht beigetragen. Trotz der tiefer gelegten Apfiden und des dem *Michelozzo* entlehnten außen 16eckigen Tambours, ift er fo unglücklich als möglich gegliedert; noch unglücklicher aber ift er in den Einzelheiten behandelt, durch die Belebung der Mauerflächen mit kandelaberartigen, vertikalen Scheinftützen (vergl. Abb. 32). Es war ein Verdienft *Bramante*'s mit diefem echt lombardifchen Dekorationskram, der übrigens nicht als eine Nachwirkung gotifcher Motive anzufehen ift, fondern eher als ein unlogifches Aufeinanderftülpen von Elementen der antiken Kleinkunft, aufzuräumen. Auch die ornamentierten Pilafterfüllungen mit Laubwerk und Figürchen oder wieder mit Kandelabern find nichts anderes (vergl. *Palazzo comunale* in Cremona u. a.).

Abb. 47.



Bogenftellung ohne Architrav bei den Turmfenftern der Kathedrale in Ferrara.

Von den Bauten mit kandelaberartigen Freiftützen oder Halbfäulen, wie am *Palazzo Stanga* zu Cremona, am Dom in Como, an der *Casa Modignani* zu Lodi (vergl. *Paravicini* a. a. O.) möchte ich nicht dem *Bramante* zufchreiben, er würde bei einem Zugeftändnis um einen Teil feines Ruhmes gebracht, auf die lombardifche Renaiffance läuternd eingewirkt zu haben. Der Satz, daß er bei *Laurana* in die Schule gegangen und dort etwas von deffen Stilweife in fich aufgenommen habe, wird nahezu vernichtet.

Die Frage der Tambourgliederung haben *Michelozzo* und nach ihm der Architekt der *S. Maria della Croce* bei Crema (vergl. Abb. 46) richtig intoniert, und wohl am fchönften in guter, lombardifcher Weife der Meifter der Marienkirche in Saronno (vergl. Abb. 46).

Verdorben und unverftändlich ift fie bei *Maria delle Grazie* mit den Giebelfenftern zwifchen den Pilaftern, noch mehr durch die Reliefbaluftraden über diefen aus Backfteintafeln, und fchließlich durch die paarweife nebeneinander geftellten, durch Säulen eingefaßten Fenfter mit den Archivolten aus verfchiedenfarbigen Steinen. Ich will hier den Meifter am wenigften tadeln, er hatte für diefen letzten Schmuck fchließlich ein Vorbild am *Campanile* zu Ferrara (vergl. Abb. 47). Eine tollere Aufeinanderfchichtung verfchiedenfter Elemente, wie das Halbgefchoß mit Giebelfenftern zwifchen Pilaftern, darüber die genannte Relief-

baluſtrade, über dieſer eine Brüſtung mit geſchloſſenen Rechteckfüllungen, worauf die Säulenfenſterpaare geſtellt ſind, durch 16 Eckpilaſter voneinander getrennt, iſt nicht leicht wieder zu finden und kann dem Geiſte *Bramante*'s doch kaum ernſtlich zugemutet werden. Geſund iſt beim Abſchluß nur die Abtreppung der Dachflächen durch den kleinen, durchlaufenden Abſatz mit den Lichtöffnungen und der Laternenauffatz (vergl. Abb. 46). Seltſam entwickeln ſich auch bei dem Übergang vom viereckigen Unterbau nach dem polygonen Tambourbau die halbrunden Aufbauten. Hier hat der Florentiner Dom wohl ſeine Schatten vorausgeworfen, nur war das Schatten werfende Objekt beſſer.

Michelozzo hat die Frage bei der *Portinari*-Kapelle beſſer gelöſt, ſogar der Erſatzbaumeiſter der Kreuzkirche von Crema war glücklicher. Die Abtreppung des Daches kommt übrigens ganz in der gleichen Weiſe auch bei der genannten Wallfahrtskirche in Saronno vor (vergl. Abb. 46). Schön und fein in der Profilierung iſt nur das Sockelgeſchoß des Chorbaues und der Apſiden bis zum Beginn der rechteckigen Flachniſchen. Für das Ganze möchte ich das Urteil des Franzoſen *F. Monmory* (bei *César Daly* 1887), geſtützt auf *Paravicini* (a. a. O.) nochmals anrufen: »*L'ensemble de cette construction laisse voir une telle indécision de style, une ornamentation si pénible et même si irrationelle dans quelques parties qu'il semble que ces travaux ont été dirigés sans unité de conception architecturale et décorative par différents architectes qui se succedèrent les uns aux autres*«. Der Baugedanke, das einzig gute am Bau, iſt nicht neu und gehört *Bramante* nicht an; was neu iſt, iſt ſo unglücklich, daß es dem *Bramante* nicht zugemutet werden kann.

51. *S. Satiro* in Mailand.

Die Sakriſtei von *S. Satiro* in Mailand iſt ein kleiner, im Grundriß nur wohnzimmergroßer, hochgetriebener Kuppelbau und überdies nur ein Umbau, ſeine Raumwirkung ſteht im geraden Gegenſatz zu der von *S. Maria delle Grazie*. Schmal aufſteigend, durch ſtark ausladende horizontale Geſimſe noch mehr beengt, wirkt er beinahe turmartig und der Beſchauer muß es ſich einige Gliederverrenkungen koſten laſſen, will er die Einzelheiten, die ſchönen Stuck- und Terrakotta-Ornamente genießen. Das Innere wirkt überreich, aber nicht einfach, zeigt aber doch eine feſte, gute Architektur. Die ſonſt beliebten lombardiſchen Kandelaberſtützen bei den Doppelfenſtern ſind durch flache Pfeiler mit vorgelegten Konſolen erſetzt, als neue Gabe des Erbauers (vergl. die entſprechende Abbildung im Abſchnitt über den kirchlichen Zentralbau). Die genannten Ornamente ſind jetzt zum Teil mit heller Tünche überzogen, zum Teil „bronziert“ — in nicht gerade hochkünſtleriſcher Weiſe. Der kleine Bau iſt mir in ſeinem innern Ausbau für *Bramante* als Autor glaubhaft.

52. *S. Maria presso S. Celso* in Mailand.

Das *Atrium* von *S. Maria presso S. Celso* in Mailand wurde ſeither gleichfalls dem *Bramante* zugeſchrieben. Die Schönheit der Verhältniſſe und die feinen Einzelgliederungen ſprechen auch dafür, nicht aber die Qualität der Ausführung, die hier eine vollendete iſt, während ſonſt die Bauten des *Bramante* unter dem Gegenteil leiden.

Zurzeit gilt *Dolcebuono* als der Erbauer; für den Architekten der Hauptkirchenfaſſade wird *Galeazzo Alessi* genannt. (Vergl. *Le fabbriche più cospicue di Milano, Milano* 1840.) Neue Inſchrifttafeln am Baue melden: »*Compiendo l'opera di Dolcebuono .... Galeazzo Alessi di Perugia inalzato la fronte di questo insigno Tempio, dedicato alla vergine assunta*«.

Die Straßenfront und die Hoffronten ſind frei von jedem lombardiſchen Einfluß und durchweg von ausgeſucht ſtreng antikiſcher Weiſe ſowohl in

der Anordnung als auch in den Einzelheiten (vergl. Abb. 30, Grundriß und Anſicht). Auch der Fugenſchnitt iſt antik, die Plättchen mit An- und Ablauf ſind an die Schäfte angearbeitet. Die Abplattungen der Architrave ſind ſchräg gearbeitet wie an Bauten der ſpätrömiſchen Zeit, was aber auch von den Meiſtern der italieniſchen Renaiſſance aufgenommen wurde, ſo z. B. beim Portal des Domes in Lugano, wo die Jahreszahl 1517 eingehauen iſt; auch bei den Bauten *Falconetto*'s und andern findet ſich dieſe Detailbehandlung. Die Pilaſter an der Außenfaſſade ſind verjüngt wie die Halbſäulen in dem Vorhof.

Die Straßenfaſſaden ſind aus feinkörnigem, weißem Kalkſtein, die des Hofes zeigen in Verbindung mit dieſem in den Bogenzwickeln *Verde antico* und roten Veroneſer Marmor. Die korinthiſchen Halbſäulenkapitelle ſind aus Bronze, die innern Pfeilervorlagen dagegen aus dunkelroten Backſteinen, wie die Rückwände der Straßenfaſſaden und die Kreuzgewölbe in vollendeter Ausführung. Die korinthiſchen Kapitelle ſind für den Herausgeber der genannten *Fabbriche di Milano* ein Beweis, daß *Bramante* den Bau nicht gemacht hat. Er vermißt hier die verſchiedenen Bildungen, wie ſie z. B. im Hofe der *Maria delle Grazie*, im Hofe der *Canonica* bei *S. Ambrogio* an den Säulenkapitellen zum Ausdruck gebracht ſind. Ein beſonderes Merkmal für die Arbeiten des *Bramante* wäre dies nun gerade nicht, wenn er ein Schüler *Laurana*'s war, der doch in den Prunkhöfen der Schlöſſer von Urbino und Gubbio nur nach rein antiken korinthiſchen oder beſſer geſagt Kompoſitakapitellen altrömiſcher Provenienz arbeitete. Ebenſowenig iſt für *Bramante* die Zweiteilung der Kapitelle durch einen ornamentierten Hals charakteriſtiſch, wenn er ſolchen auch zuweilen ausführte. Denn mit und vor ihm haben dies auch andere ſeiner Kollegen getan, z. B. *Amadeo* in der *Colleoni*-Kapelle zu Bergamo (1475), in der *Certosa* bei Pavia (großes *Lavabo*, Pfeilerkapitelle bei den Kapellen). An der *Loggia* zu Breſcia, an der *Casa Bolognini* (Anfang des XVI. Jahrhunderts) ſind die ornamentierten Halsglieder ebenfalls zu finden. An den Säulen der *Canonica* von *S. Ambrogio*, in dem Hofe von *Maria delle Grazie* fehlen ſie dagegen, und dieſe ſind doch echt bramantiſch, wie auch die an der Halle in Saronno.

Das Urteil des *F. Cassina* in dem angegebenen Werke über die Mailänder Bauten, über die Baumaterialien und die Art der Ausführung des Backſteinmauerwerkes und der Gewölbe unterſchreibe ich gerne: »*I capitelli sulla strada sono di pietra finissimamente lavorata, e gli altri nel cortile sono di bronzo, eseguiti colla maggiore perfezione. Questo vestibulo è ammirabile nelle sue bellissime proporzioni ed anche per gli archivolte, unici per l'ingegnoso collegamento colla crociera e per le cornici fatte collo stampo tutte di terracotta.*« Die Backſteine meſſen 0,26 × 0,16 bei einer Dicke von 0,085. Die Mörtelfugen ſind kaum 2 mm ſtark. Binder und Läufer wechſeln miteinander, nicht alle Stoßfugen ſind genau lotrecht; die Flächen der Steine ſind überſchliffen und die Fugen zum Teil nachgeriſſen. Die Gewölbe ſind ohne Schlußſteine, die Rippen ſind diagonal und längs der Bogenſteine durchgeführt (vergl. Abb. 30). Hier vertritt wenigſtens ein feinſinniger Künſtler und ein geſchulter Techniker den Namen *Bramante*.

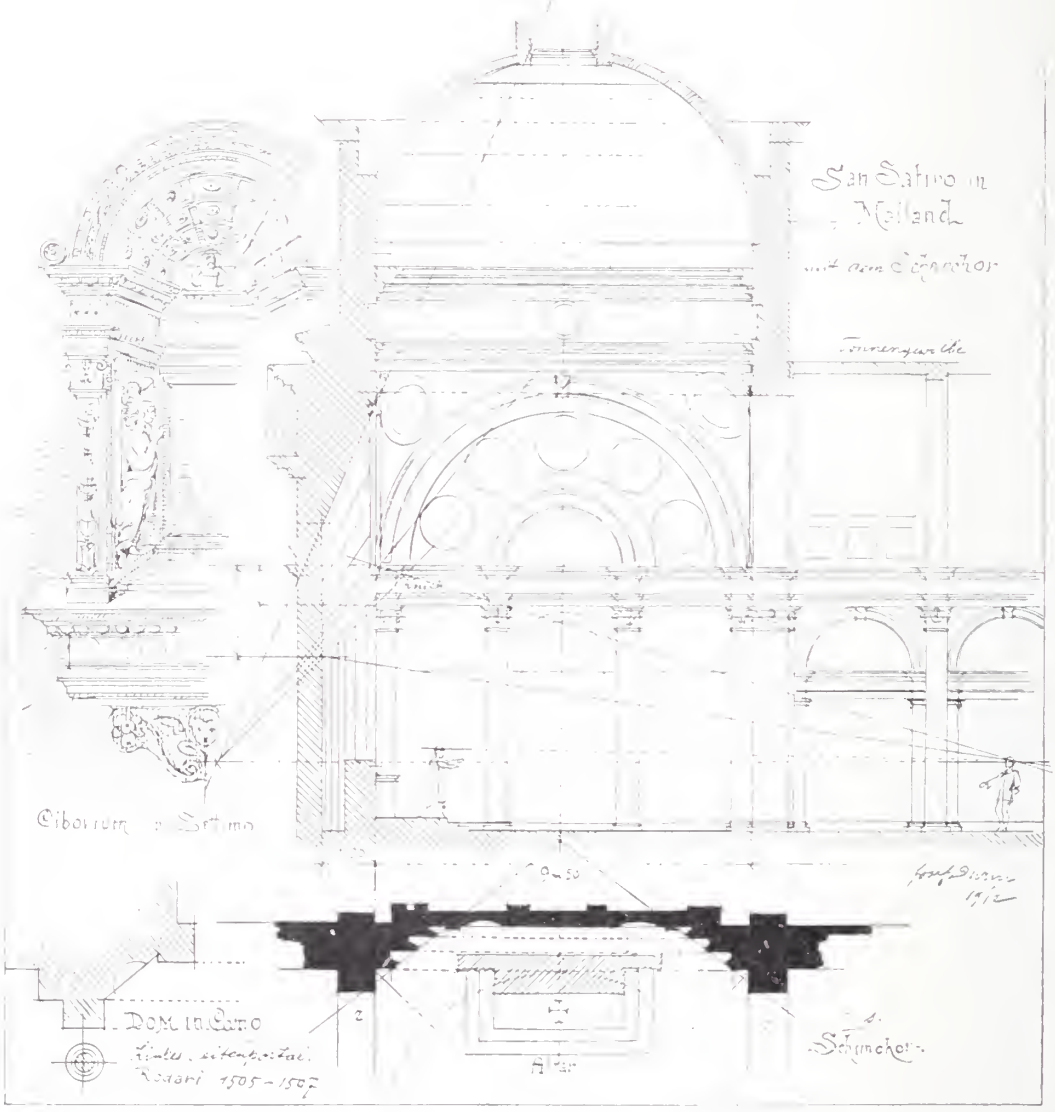
Intereſſant iſt es auch zu ſehen, wie *Dolcebuono* dem Verſchneiden der Kämpfergeſimſe mit den Säulenſchäften aus dem Wege gegangen iſt. Pilaſter- und Säulenſchäfte ſind verjüngt (vergl. Abb. 30).

36. *Loggia* in Vigevano.

Die *Loggia* der ſieben Bogen im Hofe des Kaſtells zu Vigevano wird dem *Bramante* von *Müntz* und von *v. Geymüller* zugeſchrieben. Der Eindruck, den die *Loggia* im ganzen macht, läßt auf *Bramante* ſchließen. Die Verhält-

niſſe ſind äußerſt vornehm und das Detail der Säulen und Bogen fein. Die Säulenſchäfte ſind aus Granit, die Kapitelle und Baſen aus weißem Marmor, jetzt wie Bronze dunkel gefärbt, die Archivolte haben kleine flache Schlußſteine wie bei *S. Ambrogio* in Mailand, die Bogen ſind nicht in antikem Sinne profiliert,

Abb. 48.



Schnitt und Anſicht des Scheinchors in *S. Satiro* in Mailand, ſchräge Portalleibung in Como und am Ciborium in Settimo.

ſondern einfach ſchräg geſchnitten mit kaſſettierten Leibungen. Die Kapitelle zeigen die Form derer, die wir in *S. Ambrogio*, im Hofe von *Maria delle Grazie* in Saronno u. a. O. kennen gelernt haben. Bei *Müntz* (a. a. O.) iſt eine ſchlechte Abbildung der *Loggia* abgedruckt.

Auch bei der Kirche *S. Satiro* in Mailand dürfen wir nach den Einzelheiten an *Bramante* als Meiſter wohl feſthalten und ebenſo bei der noch ſtehen-

den einen Bogenhalle mit dem überhöhten Durchgang nach *S. Ambrogio.* Dort fallen zunächſt die antiken Geſimſungen — Architrav, Fries und Corona — zwiſchen den Kapitellen und den granitenen Bogenanfängen auf, wie auch die überaus kleinen Schlußſteine bei den Bogenſcheiteln. Die Verhältniſſe ſind außerordentlich glücklich und ſchön und beſonders gut iſt der überhöhte Durchgangsbogen zu den anſtoßenden Hallenbogen in Einklang gebracht (vergl. die Abbildung im Abſchnitt: Schloßbauten). Die Säulen haben Schwellung und Verjüngung, attiſche Baſen und die üblichen Kelchkapitelle mit herabgezogenen Voluten und Akanthusblätter nach den Diagonalen.

Der derzeitige Grundplan der erſtgenannten Kirche von *S. Satiro* zeigt, trotz ſeiner Unvollſtändigkeit, daß die *Portinari*-Kapelle in ihrem Hauptmotiv — dem Kuppelraum — der Ausgangspunkt für die Geſtaltung des Baues war. Vier Kreuzarme ſollten ſich nach ihm öffnen. Mit dreien iſt dies gelungen, mit dem vierten, dem Chorarm nicht. Der Ausbau nach dieſer Richtung wurde durch lokale Verhältniſſe unmöglich. Eine Flachniſche und ein Schrankenvorbau mußten Raum für die Aufſtellung des Hochaltars abgeben. Die Niſche geſtaltete *Bramante* nach einem oft ausgeprobten Motive bei Bildwerken und Architekturen und bei Eingangsportalen von Kirchen durch abgeſchrägte Leibungen, alſo mit einem geringen Tieferlegen der Abſchlußwand (Dom in Como, *Porta alla Sagrestia vecchia* und *Lavabo dei Monaci* in der *Certosa* bei Pavia, am *Palazzo comunale* in Cremona uſw.), wobei man gewiß nicht dem Beſchauer optiſche Täuſchungen zumuten wollte in modernem Sinne (Theatereffekte), bei Vorgängen, die der platten Wirklichkeit dienten, und jede Illuſion ſofort aufhoben, ſobald man mit Menſchengrößen im Raume rechnen mußte. Der Geiſtliche am Hochaltar ſtellte die Sache ſofort richtig der verſammelten Gemeinde gegenüber, und einem geübten Auge wird der Knick in der Kämpferlinie bei *a* (vergl. Abb. 48) ſogleich und unangenehm auffallen, der um ſo ſtärker hervortritt, je näher er der tief ſein ſollenden Flachniſche mit dem ſtark fallenden Kämpfer kommt. Trotz aller Bewunderung dieſer Anlage bleibt ſie praktiſch von vornherein ein kindlicher Verſuch und eine Selbſttäuſchung.

Von einer „vorzüglichen Reliefperſpektive, die mit ſo vollendetem Effekt den Chor hinter dem Hauptaltar von *S. Satiro* fingiert", kann keine Rede ſein.

„Bewunderung von Kindern und Affen
Wenn euch darnach der Gaumen ſteht" (*Faust I, 1*)

hat *Bramante* gewiß nicht hervorrufen wollen.

Bei der Vorhalle der Kirche von *S. Maria* zu Abbiategraſſo ſind *H. Strack*'s Ausführungen im großen und ganzen für mich maßgebend geblieben, mit Ausnahme des Bramantehymnus in ſeinem vortrefflichen Werke über die Zentralbauten der Lombardei (S. 22).

Die Vorhalle iſt hier zu einer vorgezogenen Travée des Mittelſchiffes der alten Kirche geworden, genau in deſſen Breite und Höhe, aber außer jedem Verhältnis zu den anſtoßenden Bogenhallen des Vorhofes. Was bei der *Canonica* in Mailand ſo ſchön gelungen iſt (vergl. Abb. 31), ein ſchönes Verhältnis der beiden Bauteile zu finden, iſt hier dem Architekten nicht geglückt. Wie gut iſt dies z. B. bei der Vorhalle der Kirche am Marktplatz von Udine (vergl. Abſchnitt: Öffentliche Plätze) und bei der Vorhalle der Kathedrale von *S. Maria in Civitacastellana* (laut Inſchrift um 1210 errichtet, vergl. Abbildung im Abſchnitt: Sakralbauten) durchgeführt.

Der Vorbau ift in feinen Grundzügen, wie gezeigt, fchon beim Triumphbogen des *Alfons* in Neapel und bei *S. Andrea* in Mantua gelöft worden, alfo keine Vorahnung, vielmehr ein Nachempfinden *Bramante*'s, wenn er wirklich der Meifter war, was zurzeit nicht bewiefen worden ift.

Über die umftrittene Jahreszahl am untern Querbogen dürfte der Italiener *Pagave* mit 1497 wohl recht behalten. „In Oberitalien ift gefichert 7 gleich unferm 7 durch eine Medaille von *Este* mit 1472, durch eine weitere der *Sforza* mit 1470. Und 9 gleich unferen 9 durch eine Medaille von *Joh. Jac. Trivulzio*, Markgraf von Vigevano 1499. Danach wäre unbedenklich 1497 anzunehmen[31])."

Es dürfte demnach der Lobgefang auf das große neue Motiv, das als Vorahnung des *Nicchione* im Vatikanifchen Garten bezeichnet zu werden pflegt, wohl zu verftummen haben. Für den oberen Aufbau mit den Rundfenftern, der Baluftrade, dem Dach und der Laterne, der *Chiesa dell'Incoronata a Lodi* nimmt *F. Malaguzzi Valeri* im Band I der *Collezione di Monografie illustrate* (Bergamo 1904, S. 278—280 ufw.) den *Amedeo* als Meifter an, der im Jahre 1513 dorthin berufen wurde, *per decorare la parte superiore della chiesa: cosi che gli apparterrebbe, il coronamento a balaustrata sul coperchio«*. Weiteres einmal an anderer Stelle.

„Du follft den Namen Gottes nicht eitel nennen", wurde uns in der Kinderzeit gepredigt; der Satz mag in Oberitalien für *Bramante* umgedeutet werden.

„Auch fchnell zu richten mag der Menfch fich wahren,
Wie jener, der den Weizen überfchlug,
Eh auf dem Felde reif die Halme waren.
Ich fah den Dorn im Winter oft genug
Ganz grimmig und erftarrt im Garten ftehen,
Der auf dem Haupt hernach die Rofe trug.
Und manch' aufrechtes Schiff hab' ich gefehen,
Das durch das weite Weltmeer kam nach Haus,
Und vor dem Hafen mußt' es untergehen."

Dante. Paradiso. XIII, 129—138.

---

[31]) Diefe aufklärende Notiz verdanke ich meinem Freunde dem Vorftand des Karlsruher Großherzoglichen Münzkabinetts, Herrn Geheimrat Dr. *W. Brambach*.

III. Abſchnitt.

Bauſtoffe und techniſche Vorgänge.

„Nur ſuche man dem Stil zuerſt ſeinen Ernſt und dann erſt ſeine ſpielende Zierlichkeit abzugewinnen. Man ergründe vorzüglich auch ſein Verhältnis zum Material. Der gewöhnliche Bauſtein ſpricht ſich eigentümlich kräftig aus; einen beſtimmten Ausdruck des Reichtumes wird man dem Marmor, einen beſtimmten dem Erz, einen anderen dem Holz und wiederum einen verſchiedenen dem Stuck zugemutet finden.“ BURCKHARDT.

Dem Satze möchte ich eine kleine Erweiterung geben: Der „gewöhnliche Bauſtein“ kann ein natürliches oder ein künſtliches Gebilde ſein, aus Kalk- oder Sandſteinen, aus Granit oder Tuff beſtehen; der künſtliche aus getrockneten oder gebrannten Ziegeln. Davon wird ſeine Behandlung und die Art der Verwendung abhängen.

Weiter mögen die Worte *Rondelet*'s (*L'art de bâtir*) beherzigt werden:

„In der Baukunſt gibt es viele Dinge, die man nur durch die Erfahrung kennen lernt. Die gehörig angewendeten mathematiſchen Lehrſätze lehren allerdings die Stabilität, den Druck und die Widerſtandsfähigkeit der Teile eines Gebäudes je nach ihrem Gewicht und ihrer Form kennen. Aber man kann durch ſie allein nicht die Größe der Stabilität, des Druckes und Widerſtandsfähigkeit, wodurch die Feſtigkeit des Ganzen dieſer Teile begründet wird, beſtimmen, weil noch Rückſicht auf die Lage dieſer Teile, auf ihre Konſtruktion und auf den Boden, auf dem ſie errichtet ſind, gewonnen werden muß uſw.“

37. Vorbemerkungen.

Um in erſter Linie ein Urteil gewinnen zu können über die Beſchaffenheit der rein techniſchen Leiſtungen der Renaiſſance, unabhängig von der formalen Seite, dürfen wir nicht vergeſſen, daß wir es mit einer abgeleiteten und nicht einer frühen Phaſe der Kunſt zu tun haben, der in Europa ſchon 2000 Jahre früher hochentwickelte Kultur- und Kunſtbewegungen vorangingen. Die griechiſche, etruskiſche, römiſche, die altchriſtlich-byzantiniſche, die romaniſche und gotiſche Baukunſt hatten ſchon ihr Penſum aufgeſagt, ehe die Renaiſſance in Italien ihre erſten Worte zu ſtammeln begann. Wir müſſen ſehen und erwägen, was und unter welchen Verhältniſſen die Vorfahren gearbeitet haben, und danach die Leiſtungen der neuen Kunſt bemeſſen und werten, unterſuchen, was neu, ſelbſtändig und eigenartig, oder was von den Alten übernommen worden iſt, ob neue Errungenſchaften oder Rückſchritte oder kritikloſes Hangen am Alten zu verzeichnen ſind.

Nur ſo werden wir zu Lob oder Tadel berechtigt ſein; nur ſo werden wir einen Nutzen aus dem Gebotenen auch für unſer Schaffen ziehen können und die Grundlagen für die Weiterentwickelung eines Stils ſchaffen, der nun ſeit 600 Jahren alle Staaten der gebildeten Welt beherrſcht und noch lange nicht ſein letztes Wort geſprochen hat, wie die großen Monumentalbauten aller Hauptſtädte Europas, Amerikas und Auſtraliens noch zur Genüge beweiſen. Ein gütiges Geſchick hat uns in Landen deutſcher Zunge einen *Leo v. Klenze*, einen *Gottfried Semper*, einen *Neureuther*, einen *Hasenauer* und viele andere gegeben, deren Werke im Stil der Renaiſſance noch lange Strahlen, Wärme und Leben verbreiten werden, wenn man auch in der Zeit von 1790—1830 glauben mußte, wie einſt *Leon Battista Alberti*, daß die Natur alt und müde geworden ſei und keine großen Baukünſtler mehr hervorbringen könne!

38. Bauſteine.

Und nun die erſte Frage: welcher Baumaterialien bedienten ſich die Alten? Sie verwandten natürliche und künſtliche Steine, Granite, Porphyre, bunte und einfarbige Marmore und gewöhnliche Kalkſteine, vulkaniſche Geſteine (Tuff und Peperin), Sandſtein, in Form von Quadern und Bruchſteinen, von mächtigen Monolithen und Kleingeſchlägen, Lehmziegel in gebrannter und ungebrannter, auch glaſierter Ware.

Florenz, Rom und die oberitalieniſchen Städte verwendeten zur Blütezeit der Renaiſſance für ihre mächtigſten Bauwerke die Materialien ihrer Landesteile — wie geſagt: die natürlichen und künſtlichen Geſteine.

Florenz macht hauptſächlich von dem in der Nähe gebrochenen, feinkörnigen Molaſſe-Sandſtein von verſchiedener Güte Gebrauch. Als der feſteſte hat ſich der ſog. *Macigno* bewährt, der auch das Material für die großen Ruſtikapaläſte und die feinſten Bildwerke lieferte, bei der Konſtruktion der Florentiner Domkuppel eine Rolle ſpielte, zu Säulen, Pfeilern, Sockeln, Türen und Fenſtereinfaſſungen, Gurten, Geſimſen, dann als Bruchſtein im Gemäuer oder als Blendquader bei Backſteinmauern verwendet wurde. (Z. B. Die Freiſtützen in den Palaſthöfen, Säulen in den verſchiedenſten Kirchen, bei den Uffizien uſw.).

Mailand, Verona, Genua bezogen ihr Material von den Alpen als dichte Kalkſteine oder Granite von den verſchiedenſten Farben, Venedig war vorzugsweiſe auf den Backſteinbau angewieſen, den es bei ſeinen reichern Bauten mit den verſchiedenartigſten Marmorplatten verkleidete, wobei die Flächen der Backſteinmauern verzahnt ausgeführt wurden zum beſſern Halt des Blendmateriales.

In Mailand blühte aber auch, und mehr noch in den Städten Crema, Cremona, Pavia, Piacenza, Bologna der unverfälſchte Backſteinbau, der ſich aus der Eigenart des Material heraus beſonders entwickelte.

Rom verwendete in der Renaiſſancezeit die von Alters her gebrauchten Geſteine, als da ſind:

1) Travertino (*Lapis Tiburtinus*), ein ins gelbe ſpielender Süßwaſſerkalkſtein, von feinem Korn, in großen Blöcken brechend, der bruchfeucht weich, an der Luft aber erhärtet. Er iſt im Gefüge löcherig, trotzdem druckfeſter als Marmor, widerſteht den Witterungseinflüſſen, geht aber im Feuer zu Grunde. Im Altertum wurde das *Marcellus*-Theater und das Coloſſeum aus dieſem Materiale erbaut; in der Renaiſſancezeit ſind die meiſten Kirchen und Paläſte, z. B. *St. Peter* und *Maria maggiore* in Rom, aus dieſem Geſtein hergeſtellt worden.

2) Peperin (*Peperino*) iſt weniger hart, nicht ſo ſchön, poröſer und weniger homogen als Travertin. Er iſt von grauer Farbe mit braunen Flecken und glänzenden Punkten, ein vulkaniſches Gebilde, eine Art Tuff, der feuerbeſtändig und hart an der Luft wird. Die Alten nannten ihn *Lapis gabinus*; er wird in der Umgegend von Rom gebrochen.

3) Eine Art von Peperin iſt auch der Stein von Marino, von kompaktem, einheitlichem Korn, der vielfach zu Trittſtufen verwendet wurde.

4) Ein braunroter Tuff, bisweilen gelblich mit orangefarbenen Flecken, wird auf dem Capitoliniſchen Hügel, bei *Ponte Nomentano* und im Innern der Stadt Rom gebrochen. Aus ihm ſind die Servianiſche Mauer, die *Cloaca maxima* und der *Palazzo Braschi* erbaut.

5) Ein Kalktuff, der ſich zum Kalkbrennen gut eignet, iſt der Palombino, der bei Paleſtrina und Tivoli gebrochen wird.

6) Ein wertvolles Baumaterial für den Gewölbebau, wegen ſeiner außerordentlichen Leichtigkeit, ſind die nördlich von Rom brechenden poröſen Steine (Bimsſteine).

7) Rote und graue Granite, rote und grüne Porphyre, der numidiſche Marmor, gelbe Marmore, Cippolin und Brecciengeſteine waren und ſind zu allen Zeiten begehrt geweſen und bis heute in Verwendung geblieben. Über 2000 Jahre haben ſie den Stürmen der Zeit getrotzt, wie auch die Baſalte, die zu Pflaſterungen das vorzüglichſte Material abgaben.

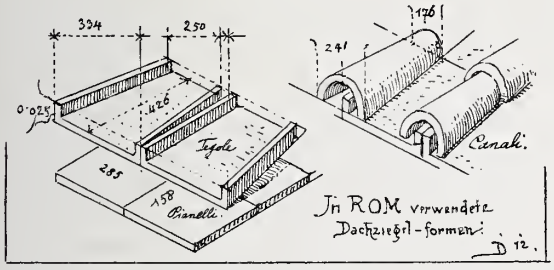
8) An den großartigſten und ſchönſten Gebäuden in Rom verwendete man trotz der Fülle von natürlichem Geſteine, auch den Backſtein, die gebrannte Tonware, die dem Granite gleich, den Unbilden der Zeit und der Witterung widerſtanden hat. Das Innere von *St. Peter*, die Faſſaden der Paläſte *Sacchetti*, *Mattei*, *Farnese*, der *Vatikan*, der *Lateran*, die Kirchen *S. Maria dell'Anima*, *S. Anastasio de' Greci* uſw. ſind daraus erbaut. Die meiſten dieſer Bauten waren beſtimmt, mit Putz überzogen zu werden, weshalb ſie nicht mit der allergrößten Sorgfalt an den Außenflächen ausgeführt ſind. Hier iſt der Backſtein hauptſächlich in Verbindung mit Travertin und Peperin zur Verwendung gekommen. Die Backſteine wurden von weißer und roter Tonerde hergeſtellt.

Man unterſcheidet:

a) *Mattoni ordinari* (0,279 × 0,139 × 0,037),
b) *Mattoni grossi* (0,334 × 0,167 × 0,046),
c) *Mattoni grossi quadri* $(0{,}235)^2 \times 0{,}046$),
d) *Mattoni sottili quadri* $(0{,}235)^2 \times 0{,}033$),
e) *Quadrucci* (0,260 × 0,102 × 0,041).

Eine ebenſo große Rolle ſpielte die gebrannte Ware als Deckmaterial ſeit den älteſten Zeiten, nicht nur im alten und neuen Rom, ſondern in ganz Italien und allen angrenzenden Ländern diesſeits und jenſeits der Alpen.

Abb. 49.



Ziegelformate der Renaiſſance in Rom.

Das erprobte antike Ziegeldach, aus Flach- uud Hohlziegeln, bleibt in Übung, ſowohl auf Gewölben als auch auf den wenig ſteilen hölzernen Dachſtühlen. Die Größenverhältniſſe der Ziegel bleiben annähernd die gleichen wie in der alten Zeit (vergl. Abb. 49). In und bei Rom wird eine weiße und eine rote Tonerde gewonnen von ausgezeichneter Güte, gleich gut geeignet für Mauerſteine und Dachziegel.

9) Was den Ausführungen mit gebrannten Steinen einen beinahe ewigen Beſtand ſichert, iſt der zur Anwendung gebrachte vorzügliche Mörtel. In Rom iſt es der ausgezeichnete Kalk und die Puzzolane (auch Pozzolane), welche dies ermöglichen, wobei die ſorgfältige Zubereitung und Miſchung nicht unterſchätzt werden darf. An Stelle des Sandes tritt hier die in der Campagna von Rom auftretende, vulkaniſche, rotbraune Erde. Das ganze Geheimnis für die Dauer und Feſtigkeit des römiſchen Mörtels liegt in der guten Verarbeitung und der Beſchaffenheit der Mörtelmaterialien.

10) Von vorzüglicher Haltbarkeit iſt auch der römiſche Putz, ſowohl an den ungeſchützten Faſſadenflächen, als auch im Innern der Bauten. Zuſammengeſetzt aus Kalk, Puzzolane und Ziegelmehl, wurde er in drei Lagen aufgetragen. Im Innenbau wurde meiſt noch Marmorpulver dieſer Miſchung zugeſetzt. Der letzten Putzſchicht wurde die Farbe beigemengt, die man für die Flächen beſtimmte. Dieſe wurden in der Regel mattglänzend poliert. Die Stucke im Hofe des *Palazzo Spada*, des Veſtibüls des *Palazzo Farnese* und des *Palazzo Massimi* in Rom geben Beweiſe von ſeiner Haltbarbeit. Eine große Rolle bei der Innendekoration von Kirchen und Paläſten ſpielte auch der im Altertum vielfach verwendete Gips, der von der Inſel Cypern und aus Ätolien dann aber auch aus dem Lande ſelbſt, aus Calabrien, bezogen wurde.

11) Als Verbindungsmaterialien waren zu verſchiedenen Zeiten in Übung: Aſphalt, die Luft- und hydrauliſchen Mörtel (aus Kalk, Sand und Puzzolane), Eiſen und Holz.

39. Bauhölzer.

12) Zu Gebälken, Dachkonſtruktionen, zu Arbeiten des inneren Ausbaues wurden Hart- und Weichhölzer gebraucht, die verſchiedenen Arten der Eiche, die Buche, Pappel, Erle, Ulme, Eſche, Zeder, Wacholder, Zypreſſe, Kiefer, Lärche, Tanne, Weide, Linde, Nußbaum, Olive uſw. diesſeits und jenſeits der Alpen. Platanen und Kaſtanien treten dagegen in Italien früher auf als bei uns.

40. Metalle und andere Bauſtoffe.

13) Von Metallen kamen zur Verwendung: im nördlichen und ſüdlichen Europa Blei, Eiſen, Kupfer, Zinn, Bronze, Gold und Silber. Für Innen- und Außendekorationen die verſchiedenartigſten Farben, und für erſtere noch Gewebe, Leder, Elfenbein, Perlmutter, Edelſteine aller Gattungen, helle große Plangläſer, kleine gegoſſene Gläſer von allen Farben, ſowie verſchiedene Arten von Schmelzen.

Über anderes verfügten auch die Renaiſſancemeiſter nicht. Wohl machten ſie ſich noch für dekorative Zwecke die eine oder die andere feine Holz- oder Geſteinsart dienſtbar; aber zu den Hauptbaumaterialien geſellten ſich keine weiteren. Von Surrogaten, mit denen unſere Zeit, dank der fortſchreitenden Wiſſenſchaft, überſchwemmt wird, blieben ſie verſchont.

Von Arten der Dachdeckung waren überliefert: diejenige mit Schilf, Holz, Stroh und Lehmpatzen, mit Steinplatten, gebrannten Ziegeln, Tonſchiefern und Metall (Blei, Kupfer und Bronze).

Das Steinplattendach (Dom in Sebenico), das Ziegeldach (Florentiner Dom, Kuppel der *Umiltà* in Piſtoja, faſt alle Paläſte Toskanas) und das Schutzdach mit Metallplatten auf Stein- und Holzunterlagen (*St. Peter* in Rom, Kirchen und Paläſte Venedigs) blieben in der Renaiſſance in Übung. Das Schieferdach hat ſeinen Weg über die Alpen nur bis zum Fuße dieſer gefunden; das Genueſer Schieferplattendach hat mit ihm nichts gemein.

Von Metallen wurde in der Renaiſſance zu Konſtruktionszwecken das Eiſen in größerem Umfang verwendet, aber mehr als unterſtützendes oder Hilfsmaterial bei Holz- und Steinkonſtruktionen; eine ſelbſtändige Rolle im Sinne der heutigen Baukonſtruktionen hat es nicht geſpielt.

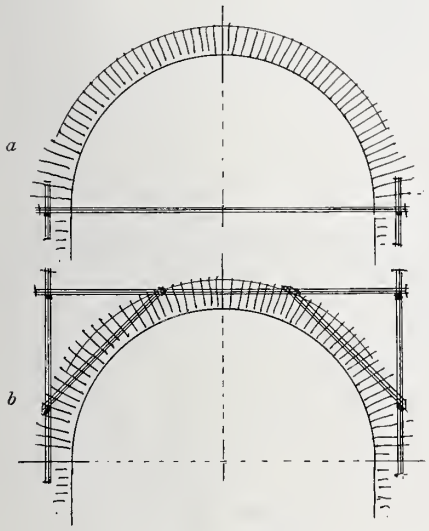
Die Verwendung der Bronze zu Großkonſtruktionen (Dachgebinden) war dem Altertum nicht fremd, wofür vor wenigen Jahrhunderten noch die aus Bronze angefertigten Binder des Vorhallendaches am Pantheon in Rom Zeugnis ablegen konnten. Ein kirchenfürſtlicher Renaiſſancebauherr und ſeine Untergebenen haben ſie vernichtet und für Bau- und militäriſche Zwecke umgeformt

und verwertet. »*Quod non fecerunt Barbari, fecerunt Barberini*« dichtete zu dieſer Tat der ſtets ſchlagfertige *Pasquino*.

Der Verſuch, die Metallkonſtruktion der von ihnen ſo glühend verehrten antiken Kunſt und Technik, die gewiß in der Kaiſerzeit ausgedehntere Verwendung gefunden hat (bei Baſiliken und Foren?), zu Bauzwecken weiter auszubilden und zu verfolgen, wurde nicht gemacht.

Von allen angeführten Bauſtoffen und ihren Verwendungsarten hat die Renaiſſance in Italien Nutzen gezogen, nur von letzterer nicht, und hier erwächſt ihr der Vorwurf, daß ſie zur Bereicherung auf dem Gebiete der Metallkonſtruktion bei Hoch- und Tiefbauten nichts beigetragen hat, wie auch die zwiſchenliegenden Kunſtperioden dies nicht vermochten. Nur das direkte Aufheben des Seitenſchubes bei Gewölben durch ſichtbare eiſerne Schlaudern bleibt das zweifelhafte Verdienſt der mittelalterlichen Baukunſt und der Renaiſſance.

Abb. 50.



Schlaudern zum Aufheben des Seitenſchubes. Verankerungen von Wölbungen.

41. Eiſen als Konſtruktionsmaterial.

Der Rolle des Eiſens als Hilfsmaterial bei Großkonſtruktionen aus Holz ſei hier nur des Zuſammenhanges wegen gedacht; ſie geht in gleicher Weiſe durch alle Zeiten und war auch in der Renaiſſance die gleiche. Wichtiger für uns iſt ſeine Mitwirkung bei der monumentalen Überdeckung weit geſprengter Räume und auch bei kleinen gewölbten Bauten, bei denen ſtarke Umfaſſungsmauern oder entſprechende Widerlager nicht gewährt werden konnten.

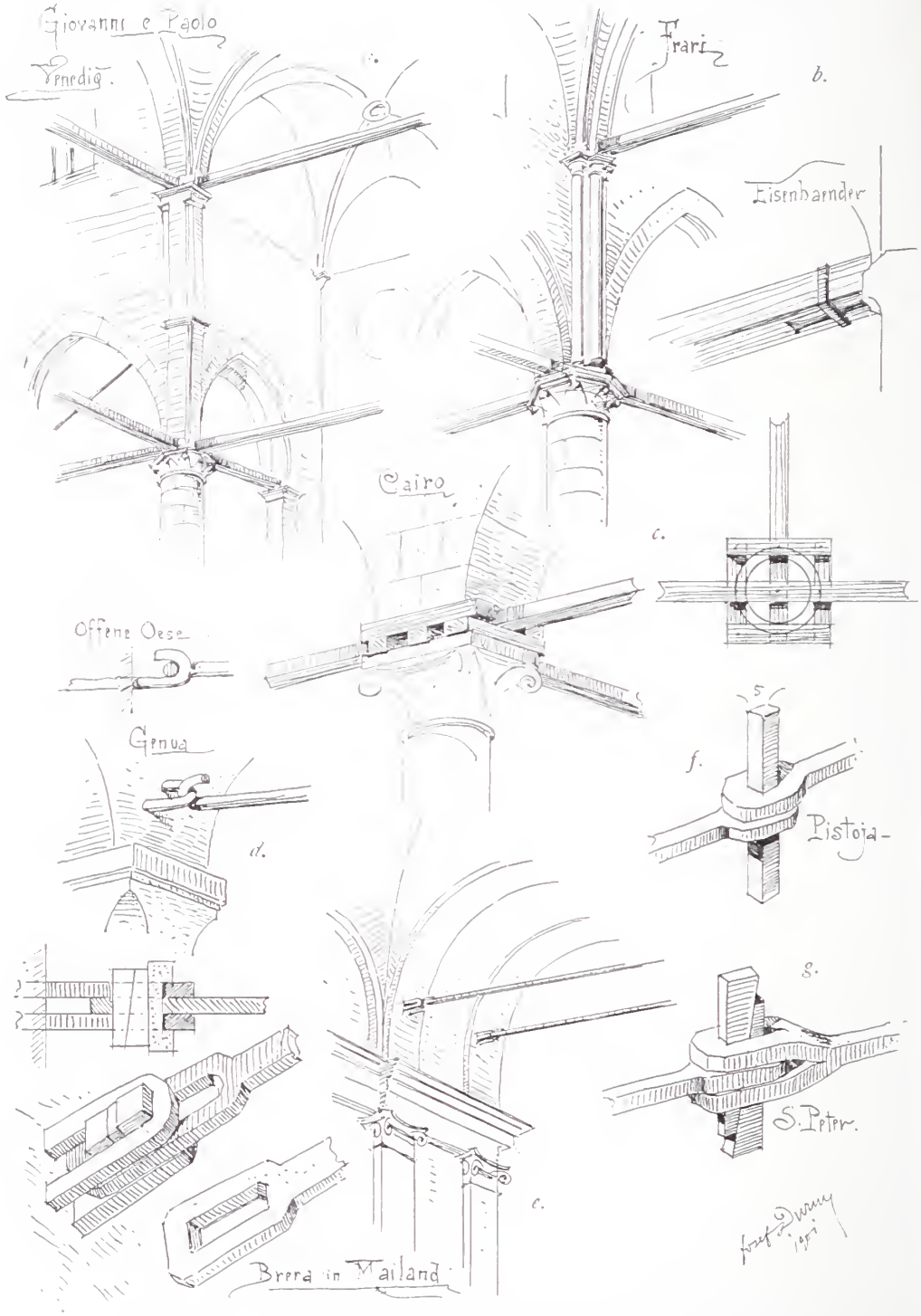
Die antike Kunſt vermied alles am Baue, was zu Betrachtungen über ſeine Standfähigkeit Veranlaſſung geben konnte oder herausforderte, ſie legte daher ihre Grundriſſe derart an, daß die nötigen Widerlager für die Gewölbe in den Mauerzügen verſchwanden, und erſt bei den Bauten der Spätzeit traten ſie, aber auch nur ſchüchtern, in die Erſcheinung (*Minerva Medica* in Rom). Auch ein unmittelbares Aufheben des Seitenſchubes bei Gewölben durch Einlegen von Holz- oder Eiſenankern, namentlich von ſichtbar auftretenden (Abb. 50 *a* u. *b*) und verdeckt liegenden, vermieden ſie.

Die byzantiniſchen und arabiſchen Baumeiſter machten dagegen kein Hehl daraus, wie die Eiſenanker in der *Hagia Sophia* zu Konſtantinopel zeigen und Abb. 51 *c*, aus einer arabiſchen Moſchee in Kairo herrührend, wo das Einlegen eines vollſtändigen Holzroſtes mit durchgehenden Holzankern zwiſchen Kapitell und Bogenanfänger ausgeführt iſt. Ausführlicheres darüber kann in dem unten genannten Werk[32]) nachgeſehen werden.

Ihnen folgten die Meiſter der romaniſchen und gotiſchen Baukunſt, welche ſogar die Anker noch zum Gegenſtand einer farbigen Dekoration machten, wie die romaniſche Kirche von Schwarzach in Baden[33]), die Kirchenbauten *S. S. Gio-*

[32]) Choisy, A. *L'art de bâtir chez les Byzantins*, Paris 1883. S. 117, 122 u. Pl. XXV.
[33]) Siehe: Durm, J. Die Abteikirche Schwarzach in Baden. Deutſche Bauz. 1899, S. 453.

Abb. 51 *a*—*g*.



Verankerungen von Bogen und Gewölben durch Eisenstäbe und Holzbalken.

vanni e Paolo in Venedig, *dei Frari* daselbst und *S. Anastasia* in Verona zeigen (Abb. 51 *a* u. *b*) und verschiedene andere.

Bei Großkonſtruktionen, ſoweit von ſolchen überhaupt die Rede ſein kann, griff das Mittelalter bei ſeinen Verankerungen zum Eiſen, wobei die Eiſenſtäbe oft noch gegen das Einſchlagen durch Aufhängen an Eiſendrähten geſichert ſind. Eine Zierde ſind dieſe notwendigen Übel gerade nicht; in den venezianiſchen Kirchen verwirren ſie bei ihren doppelten Anlagen in der Höhe des Kämpfers der Seitenſchiffe und des Mittelſchiffes, ſtören die Raumwirkung und bleiben immer Fragezeichen für das Können der Konſtrukteure.

Dieſem Vorgange bei alleiniger Anwendung des Eiſens folgten auch die Meiſter der Renaiſſance in unbedenklicher Weiſe. Kaum einer der gewölbten, einerſeits auf dünnen Steinſäulen ruhenden Bogengänge in den Kloſterhöfen iſt ohne dieſe zweifelhafte Zugabe von eiſernen Zugſtangen ausgeführt, und ſie kehren auch in den großen Hallen und den Kirchen wieder, z. B. am *Mercato nuovo*, an der großen Halle der *Innocenti*, in den Palaſthöfen von Florenz, Mailand, Bologna, Genua, in den Kloſterhöfen von *S. Lorenzo*, der *Certosa* bei Florenz und bei Pavia, bei Piſa und Bologna, wie auch in den Kirchen von *S. Siro* in Genua, von *S. Maria nuova* in Cortona, *S. Maria delle Grazie* in Piſtoja und hundert anderen, wozu übrigens bemerkt ſei, daß ſich die Frührenaiſſance bei ihren Kirchen von dieſer konſtruktiven Beigabe frei zu halten ſuchte (z. B. *S. Lorenzo* und *S. Spirito* in Florenz).

Beim Zuſammenfügen von Eiſenſtäben zu Ankern bediente man ſich der Schließen, Öſen und Bolzen, und zum Nachtreiben der Keile bei beſtimmten anderen Verbindungen der Splintbolzen (Abb. 51 *d*, *e*, *f* u. *g*), genau wie in der vorhergegangenen Zeit, welche die Schraube aus Eiſen ebenſowenig anwendete. Hier iſt alſo auch kein Fortſchritt zu verzeichnen, und nur die Möbelinduſtrie kann mit einem ſolchen dienen, indem ſie die Holzſchraube erſtmals zur Verwendung brachte. Damit darf die „hölzerne Schraube“ nicht verwechſelt werden, welche die Alten bei den Öl-, Wein- und Stoffpreſſen (vergl. in Pompeji die Fullonica) bereits angewendet haben[34])

[34]) In den *„Comptes de la chambre de Louis XI.“* (1478) werden *„quinze visz et quatre mornes de fer“* erwähnt. Ein allgemeiner Gebrauch der *„vis“* iſt erſt im XVI. und XVII. Jahrhundert zu verzeichnen. — Im *„Inventaire de Mazarin“* iſt (1653) ein Bett aufgenommen: *Le bois d'un lict complet avec les visses pour le monter.* — Im *Bargello* zu Florenz iſt eine Glocke mit der Jahreszahl 1384, die zur Befeſtigung der Klüpfelhaken noch eiſerne Splintbolzen hat; eine andere mit der Zahl 1440 hat dagegen eiſerne Schraubenbolzen mit Muttern.

IV. Abfchnitt.

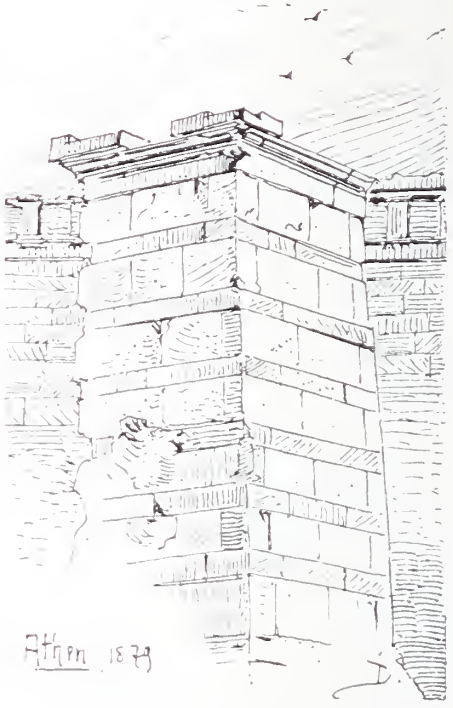
Mauerwerk aus natürlichen Steinen; Gerüfte und Aufzugsvorrichtungen.

42. Steingemäuer.

„Das organifche Gefetz, das in der Mauer fich betätigt, wird durch eine künftlerifche Verwertung deffen, was ftruktive Notwendigkeit und lokale Verhältniffe an und für fich vorfchreiben, dem Schönheitsfinn entfprechend zur Schau gelegt. Die Schwerkraft und die Reliftenz der Materie gegen diefelbe find die nächften und vornehmften hier wirkfamen Potenzen; es ift klar, daß diefe letzteren an Tätigkeit wachfen, je mehr die Laft zunimmt, alfo von oben nach unten. Die ftufenweife Verminderung der Mächtigkeit der Strukturelemente von unten nach oben, die an den befferen im Quaderftile ausgeführten Kunftftrukturen überall wahrgenommen wird, entfpricht daher zugleich dem Schönheitsgefetze und dem dynamifchen. Hieran fchließt fich ein anderes, zugleich ftruktives und äfthetifches Gefetz, das der Gleichheit der Elemente, die gleich und gleicherweife tätig find. Alfo bei ftufenweifer Verwendung der Dimenfionen in Abfätzen muß jeder Abfatz aus möglichft gleichen und ähnlichen Elementen beftehen . . . Aber als Aufrechtes ift die Mauer dennoch dem allgemeinen Gefetz der proportionellen Entwickelung infofern unterworfen, als fie aus drei Teilen befteht, der Bafis, dem Rumpf und der Krönung (*plinthus, truncus, corona*) . . . In jedem Stil, heiße er ägyptifch, griechifch, römifch, gotifch oder fonft wie, gilt die abfolut wahre Regel, daß Unterbau und krönender Teil bei Stockwerksgebäuden in ihren Verhältniffen zunächft vom Ganzen abhängen, als wäre der Gefamtbau ein nur dreigegliederter, beftehend aus 1) jenem Unterbau, 2) aus der ihm und dem Ganzen entfprechenden Bekrönung, 3) aus dem Dazwifchenliegenden, das durch jene begründet und krönend abgefchloffen ift. Dabei ift aber zugleich die Harmonie der Untereinheiten der Stockwerke und ihrer Gliederungen unter fich und mit jener Hauptdreiteilung zu bewerkftelligen . . .“

Semper, G. Der Stil in den technifchen und tektonifchen Künften. München u. Frankfurt a. M. 1863. S. 308, 383, 388.

Abb. 52.



Pfeudifodomes Gemäuer in Athen. (*Agrippa*-Denkmal.)

43. Ägypter, Griechen und Römer.

Die Ägypter ftellten ihre Mauern vollftändig maffiv durch und durch aus Quadern her; Füllgemäuer mit Steinbekleidung lehnte das für die Ewigkeit bauende Volk ab. Auch die Griechen folgten im allgemeinen diefem Prinzip, wobei fie aber ökonomifcher zu Werke gingen, indem fie auf eine Berührung und forgfältige Bearbeitung der Quader im Innern der Mauern verzichteten, eine Hohlkonftruktion in gewiffem Sinne gebend, die durch eine fachgemäße Verbandfchichtung, gepaart mit forgfältigfter Bearbeitung von Lager- und Stoßflächen bei Verbindung der einzelnen Steine der Höhe, Breite und Tiefe nach mittels Eifendollen in Bleiverguß und Z-, I-förmiger oder fchwalbenfchwanzförmiger Klammern, unter Anwendung von Durchbindern (Diatonoi) einen höheren Grad von Feftigkeit erhielten. Mörtellos wurden diefe Quader bei vollendetftem Fugenfchluß gefchichtet, und kein Volk der Erde und keine Zeit hat bis zur Stunde die Griechenwerke an Schönheit und Güte der Ausführung übertroffen; alles andere dagegen ift eitel Stümperwerk! Etrusker und Römer fuchten in diefer Richtung mit ihren Vorgängern vielfach noch gleichen Schritt zu halten, was ihnen auch zeitweilig gelang.

Obgleich auch von ihnen und befonders wieder in der fpäten Zeit die maffiven Quaderkonftruktionen in äußerft mächtigen Abmeffungen der Steine geübt wurden (Baalbeck, einzelne Teile der Amphitheater in Verona, Nîmes,

Arles, Pola und Rom), ſo zeigen die Werke der römiſchen Techniker der Kaiſerzeit doch zumeiſt die größte Ökonomie in der Verwendung von Werkſteinen, indem ſie dem aus Kleingeſchlägen und Mörtel hergeſtellten Füllmauerwerk mit Backſtein-, Quader- oder Steinplattenblendung (*Emplecton*, *Opus reticulatum*, *Opus incertum*) den Vorzug gaben, einer Ausführung, über die ſchon *Vitruv* den Stab brach, indem er auf Abſpaltungen durch ungleiches Setzen der verſchiedenen Beſtandteile und möglichen Einſturz des Ausgeführten hinwies, was zutreffen kann, wenn das Füllgemäuer nicht im richtigen Verhältnis zur Bekleidung genommen und bei ſtarkem Guß- oder Füllmauerwerk und dünner Bekleidung beide Teile gleichzeitig ausgeführt wurden. (Man vergleiche in dieſer Beziehung die Abſpaltungen bei den Mauern der Mamelucken- und Kalifengräber bei Kairo und diejenigen einer großen Menge von mit Backſteinen bekleideten Feſtungsmauern italieniſcher Städte.)

44. Mittelalter.

So baute auch das italieniſche und deutſche Mittelalter im Gegenſatz zum franzöſiſchen mit kleinen Steinen, mit dürftigem Quaderwerk an den Außenſeiten und kleinen Steinſtücken im Innern. „Entvölkerung, Armut und Verfall der Wege und Waſſerſtraßen, Verluſt der alten Bautradition und der mechaniſchen Künſte führte das frühe Mittelalter zu dem niedrigen Quaderwerk mit ſtarken Kalkfugen, was wieder ein wichtiger Schlüſſel zum Verſtändnis der mittelalterlichen Bauweiſe iſt, ſo wie es die Zeiten charakteriſiert.“

Ein anderes gemeinſames Moment bei allen Quaderwerken der genannten Völker iſt das Prinzip der pyramidalen Verjüngung, angewendet zur wirklichen Vermehrung der Feſtigkeit der Mauern oder auch aus rein optiſchen Gründen. Ägypter, Griechen, Römer und die Baumeiſter des Mittelalters machten Gebrauch davon, und diejenigen der Renaiſſance ſchloſſen ſich nicht aus. In feiner Abſtufung übertrafen ſie aber die Alten.

Und noch ein weiteres, das ſchon frühzeitig auftritt (z. B. am Poſtament des *Agrippa* bei den Propyläen in Athen), iſt das pſeudiſodome Gemäuer (mit ungleich hohen Schichten), welches im frühen Mittelalter in Byzanz ein Lieblingsmotiv bei der Dekoration der Quaderwerke wurde und ſich von da, von Oſt nach Weſt, weiter verbreitete (Venedig, Meſſina, Florenz, Piſa, Ferrara, Bergamo, Como uſw., wo weiße, rote und dunkelgrüne bis ſchwarze Schichten miteinander abwechſeln, wobei die dunkeln in der Regel die niedrigeren ſind) und das von der Renaiſſance gleichfalls aufgenommen wurde.

45. Quaderverblendung der Renaiſſance.

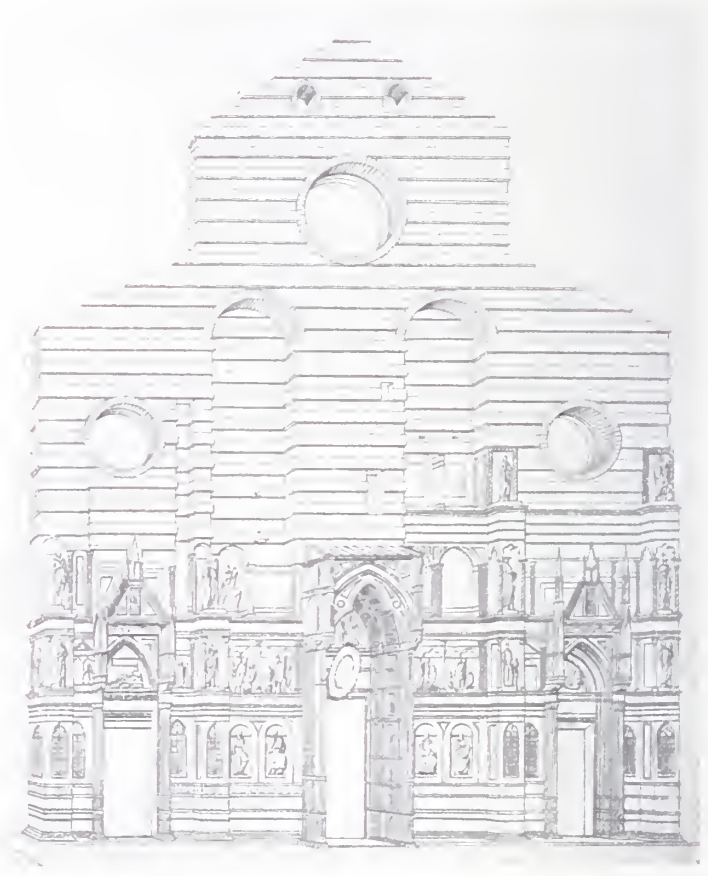
Wie das italieniſche Mittelalter zuerſt baute und dann dekorierte im Gegenſatz zum franzöſiſchen (vergl. viele unfertige Kirchen- und öffentliche Bauten, z. B. die *Badia* und die Domfaſſade in Florenz vor ihrer Wiederaufrichtung und die Abb. 53), ſo verfuhr auch die Renaiſſance. Die meiſten Paläſte in Florenz und Siena, auch vieler anderer Städte, ſo manche Kirchenbauten erweiſen ſich von außen als mächtige Quaderbauten, während ihr Mauerkörper aus Bruch- oder Backſteinen beſteht und die Quader nur die „Placage“, die aufgelegte Arbeit, bilden. So die wegen ihrer grandioſen Ruſtizität bewunderten Sandſteinquader-Paläſte von *Pitti* und *Strozzi* in Florenz, ſo auch die *Cancelleria* in Rom mit ihren Faſſadenflächen aus Travertingeſtein und eingeſetzten Fenſtergeſtellen aus weißem Marmor!

Der unvollendete *Farnese*-Palaſt in Piacenza, Bauten in Bologna und Florenz (vergl. Abb. 54 *a*, *b*, *c* u. *h*) geben ein lehrreiches Bild, wie beim Bauen vorgegangen wurde. Rinnen für Geſimsgurten und Architrave blieben ausgeſpart, durch Backſteinſätze unterſtützt, die nach Bedarf beim Einſetzen der

Werkſteine wieder weggenommen wurden; der Platz für die Fenſtergeſtelle wurde ausgeſpart und nur die Lichtöffnung umgrenzt. Anderwärts ſind die Ziegel im Kernmauerwerk zackenförmig vorgemauert (Abb. 54 *a*, *e* u. *h*), oder es ſind auch wieder Rinnen ausgeſpart zum Verſetzen der Architekturſtücke, wie dies an der *Badia* bei Fieſole, am Dom in Florenz und an *Santa Croce* daſelbſt vor deren Inkruſtation mit Marmor (Abb. 53 u. 54) zu ſehen war.

Die Beſchaffenheit der Ausführungen zu den verſchiedenen Zeiten, beſonders aber die der mittelalterlichen Bauten (bei denen jeder Stein an ſeinem rechten Platze ſitzen ſoll), wird häufig auf Koſten der anderen geprieſen, verdienter- und unverdienterweiſe, weil man früher und ſpäter, damals wie noch heute, verſchieden baute, gut und ſchlecht; in älteſter und älterer Zeit fehlt es keineswegs an Beiſpielen von Einſtürzen neuer, kaum fertiger oder noch im Baue begriffener Gebäude. Dieſe Anſicht, der *Otte*[35]) mit weiteren Ausführungen und Belegen Ausdruck verliehen hat, gilt für das Bauen zu allen Zeiten und in allen Ländern: ſie gilt für die antike Baukunſt ſo gut, wie für die des Mittelalters und der Renaiſſance bis zur allerneueſten Zeit. Wir haben ſomit in der Ausführung weder Fort- noch Rückſchritte zu verzeichnen, nur Gutes und Schlechtes nebeneinander, aber nichts auf der Höhe der Griechenwerke.

Abb. 53.

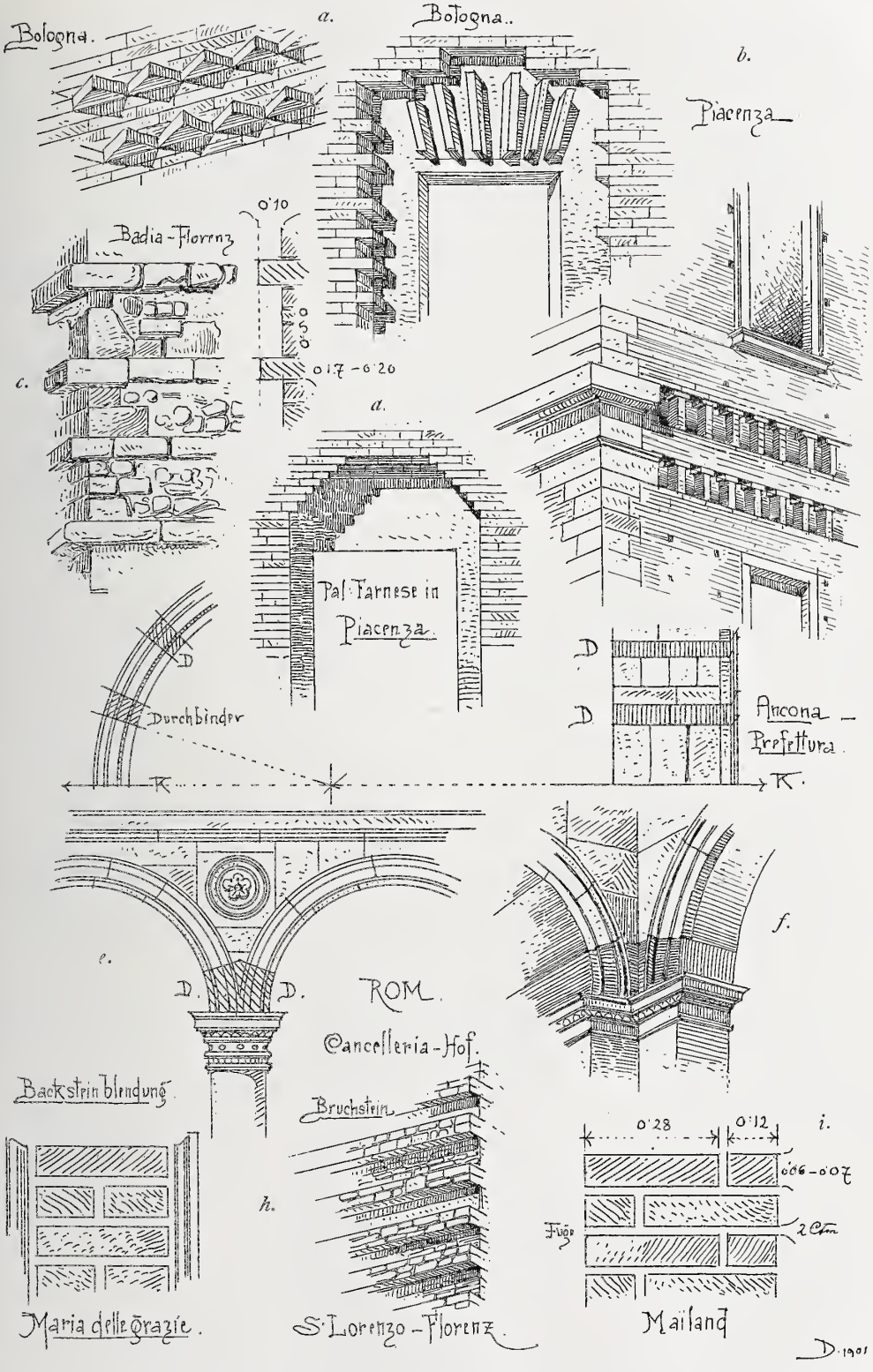


Domfaſſade in Florenz mit teilweiſer Marmorverkleidung.

Die krankhafte Sucht, welche die Renaiſſancezeit ſtark beherrſchte, das Erſonnene ſo ſchnell als möglich auch ausgeführt zu ſehen, das Drängen der Bauherren läßt nur wenige Ausführungen der Renaiſſance auf bedeutender Höhe ſtehen. Man vergleiche in dieſem Sinne die Ausführung im Hofe der *Cancelleria* in Rom mit dem unglaublichen Fugenſchnitt und der Aufkleiſterung der Marmorarchivolte bei der Säulenſtellung zu ebener Erde (Abb. 54 *e* u. *f*).

[35]) Siehe: Otte, H. Handbuch der kirchlichen Kunſtarchäologie des deutſchen Mittelalters. Leipzig 1883. Bd. I, S. 30 ff.

Abb. 54 *a—i.*



Vorrichtungen der Stockmauern am *Farnese*-Palaſt in Piacenza, an Bauten in Bologna und Florenz für Quaderbekleidungen.

Bei den Mauerherſtellungen in konſtruktiver Beziehung und bei der praktiſchen Ausführung iſt nicht viel Neues geleiſtet worden. — Über die Verwendung von Eiſen im Innern der Mauern, Dollen, Dübel, Klammern, Stichanker und dergl., läßt ſich bei dem Zuſtande der Monumente nicht viel ſagen. Aber nach der formalen Seite ſind Errungenſchaften zu verzeichnen, beſonders in der Behandlung und Abſtufung des Quaderwerkes.

46. Quaderbearbeitung und -Schichtung.

Die Art der Bearbeitung und der Verzierung der Quader, ihre Form, Größe und deren Fugenſchnitt ſind immer Gegenſtand beſonderer Erwägung geweſen, wobei die Spiegel und deren Umränderung neben der Art der Fügung in Betracht kamen.

Die Verſuche ſind ſo alt wie die Baugeſchichte; ſie werden unabhängig voneinander zu allen Zeiten und in aller Herren Länder gemacht — in Aſien, Griechenland, Italien, Frankreich und Deutſchland — und zeigen trotzdem verwandte Erſcheinungen und Praktiken. Schon der bibliſche *Salomo* ließ die Quader der Mauern ſeiner Reſidenz Jerusalem aus gewaltigen Kalkſteinblöcken herſtellen und dabei die Steine mit einem 15 cm breiten Saumſchlag umziehen, den Spiegel fein ſpitzen und ein wenig vortreten — mit eines der älteſten Beiſpiele des umränderten und boſſierten Quaders!

47. Buckelquader.

Im königlichen Rom, an der ſervianiſchen Mauer auf dem Aventin und auf dem *Forum Romanum*, am *Dipylon* in Athen, an den Mauern der Stoa des *Hadrian* in Athen, an den etruskiſchen Mauerzügen bei Fieſole, an den mittelalterlichen Burgen in Badenweiler und Rötteln, an den Neckarburgen bei Heidelberg (Schadeck) und vielen anderen Bauwerken (Abb. 55 *a* bis *o*) — überall das gleiche Vorkommen: der Saumſchlag mit dem gebuckelten Spiegel, letzterer bald mehr bald weniger ausladend, bei der Schadeck am Neckar bis zu 30 cm.

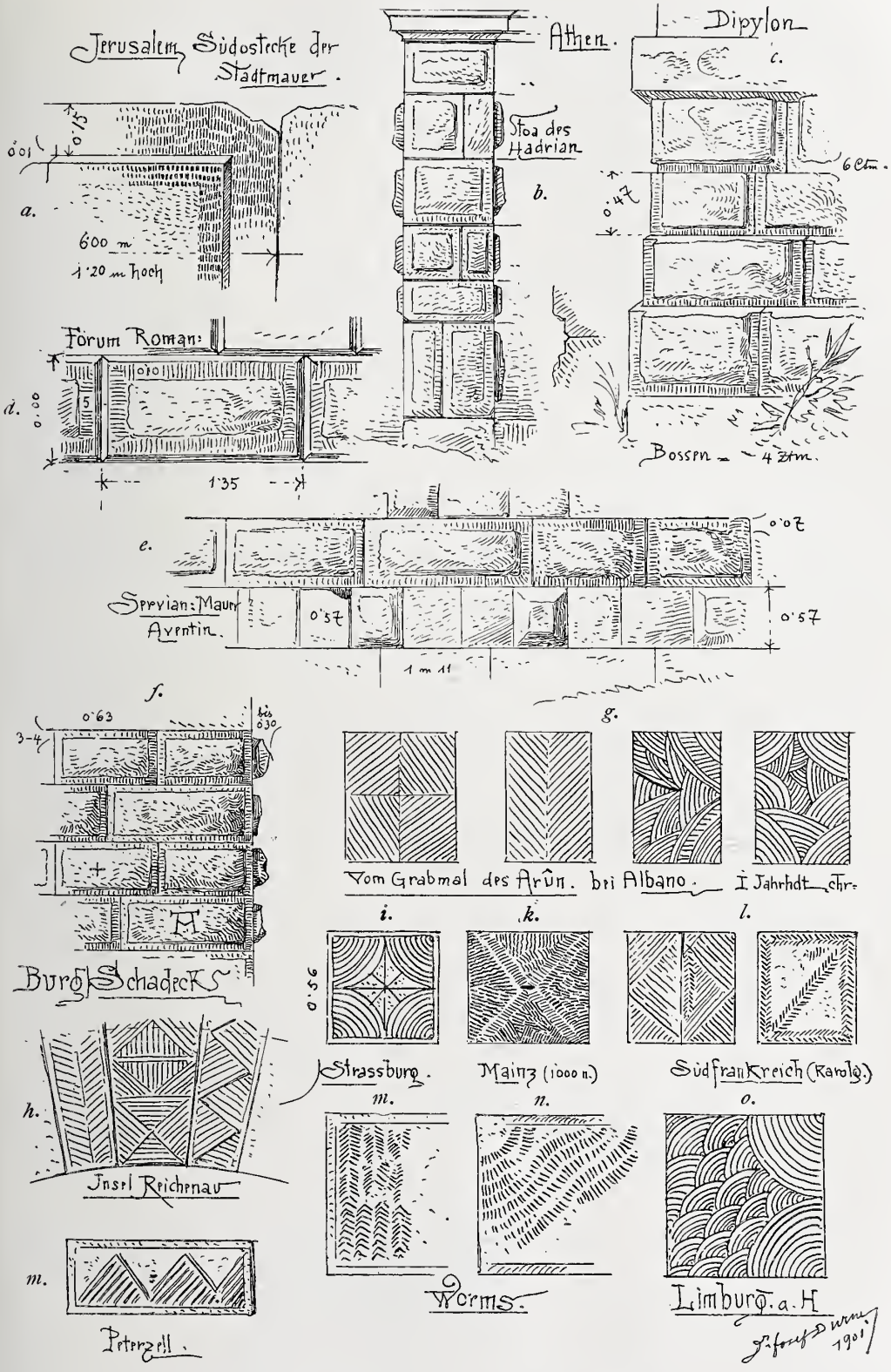
48. Glatte Quader und mit beſonderen Steinhieben verſehene Quaderflächen.

Neben den Buckelquadern mit Saumſchlag treten die glatten Steine mit und ohne Kantenſchlag gleichfalls zu allen Zeiten und in allen Kulturſtaaten auf und mit ihnen die boſſierten Quader ohne Saumſchlag, in Italien, Frankreich und Deutſchland auch noch ſolche mit beſonderen Meißelhieben auf der Schauſeite, alle vor dem Beginn der Renaiſſancezeit.

Am ſog. Grabmal der *Horatier* und *Curiatier* bei Albano, auch Grab des Arûn genannt (etwa um *Christi* Geburt errichtet), iſt wohl die älteſte Art dieſer dekorativen Meißelhiebe zu ſehen, dann ſpätere Abarten bei den Bauten aus karolingiſcher Zeit, an der Kirche zu St. Georgen in Baden, am Münſter in Mittelzell auf der Inſel Reichenau, am Bergfried der Röttler Burg in Baden, an den romaniſchen Bauten Aquitaniens (Südfrankreich), an der Kirche zu Limburg in der Pfalz, an der Krypta des Straßburger Münſters. Einfachere Hiebe finden wir an den Domen in Mainz, Worms, Speyer u. a. O., die alle ziemlich genau datiert ſind. Dieſe Kunſtſtückchen liegen zeitlich und örtlich ziemlich weit auseinander, ſo daß man nicht auf einen Zuſammenhang ſchließen kann, aber auf eine Spielerei, die wiederkehrt, ſobald man nichts mehr Geſcheites zu machen wußte.

Hiervon konnte auch eine Kunſt, die ſich ihrer hohen Ziele bewußt war, wie die Renaiſſance, weder etwas entlehnen, noch lernen. Aus den Aufnahmen in Abb. 55 *a* bis *o* ſind die mit wenig tiefen Schlägen hervorgebrachten Zeichnungen, die in ſchwächlicher Weiſe die Spiegel ſchmücken, zu erſehen.

Abb. 55 *a*—*o*.



Buckelquader und Quader mit verziertem Spiegel.

49. Quader mit profiliertem Saum und eingefenkten Falzen: Schablonenboffen.

In der römifchen Kunft treten noch die Quader mit profiliertem Saum hinzu, ferner die mit eingefenkten Falzen (*Caecilia Metella* in Rom) und mit nach beftimmter Schablone abgeglätteten Boffen, an die fich die Renaiffance gern bei ihren Neufchöpfungen anlehnte, als fie die bäuerifche Art (Ruftika) der Quaderbearbeitung des italienifchen Mittelalters mit hohen und niedrigen und beliebig langen Steinen verlaffen hatte [36]).

Wie trotzig und ungefchlacht eine folche Ruftika, durch mehrere Stockwerke einer Faffade durchgehend, bei kräftigen und gleichmäßig ftarken Boffen wirkt, zeigt z. B. das Gemäuer des gotifchen Palaftes *Ricciarelli* in Volterra.

50. Diamantquader.

Neben diefem Anlehnen der Quaderbehandlung an die Antike und das Mittelalter, neben der Fortbildung der dort gegebenen Anregung treten aber auch Neubildungen in den fog. „Diamantquadern“ auf. Bald quadratifch, bald länglich in den Anfichtsflächen geftaltet, zeigen fie ihre kriftallinifchen Spitzen entweder nur ganz flach, oder fie treten energifch heraus, unmittelbar aus dem Spiegel oder beim Austreten nochmals von einer Gliederung umfäumt. Beifpiele fehen wir in Verona (*Palazzo Bellini*), Venedig, Bologna (*Palazzo Bevilacqua*), Cremona (ganz flache quadratifche Facetten) und Ferrara (*Palazzo de'Diamanti*). Aus- und einfpringende Facetten, eine Abfonderlichkeit und gegen die Gefetze einer gefunden Steintechnik verftoßend, finden fich am Quaderwerk bei der Waffcrpforte unterhalb des *Ponte dei Sospiri* am Dogenpalaft in Venedig, am *Pal. Gualdo* zu Vicenza [37]) und gereifelte Polfterquader am Quaderwerk der *Sapienza* und des *Quirinals* in Rom (Abb. 56 u. 63 *c* u. *d*).

51. Stoß- und Lagerfugen.

Die Lage der Stoß- und Lagerfugen ift bei Boffen mit eingefenkten Falzen im Altertum bald in der Mitte der Saumftreifen (*Vesta*-Tempel zu Rom), bald mit der Falzkante zufammenfallend (*Caecilia Metella* zu Rom), welchen Anordnungen auch die Renaiffancemeifter folgten, wie dies am *Palazzo Strozzi* in der Mitte des Falzes, am *Palazzo Guadagni* mit der Boffenkante laufend, und in gleicher Weife beim *Palazzo Gondi* zu fehen ift. Bei letzterem wird auch ein Teil der Stoßfugen durch das Übergreifen der Boffen verdeckt (Abb. 56 *p*).

52. Falfche Fugen.

Beim mittelalterlichen Gemäuer des *Palazzo vecchio* in Florenz liegen gleichfalls die Fugen in der Mitte des Falzes, und beim *Palazzo Linotta* in Rom find „falfche“ Lagerfugen ausgeführt (falfche Stoßfugen waren auch im Altertum üblich), indem dort aus einem Blocke fcheinbar zwei Schichten hergeftellt find, (Abb. 56 *n*).

53. Kantenfchlag.

Die Behandlung des Kantenfchlages (oder Kantenbefchlagens) ging nun nicht aus formalen Gründen allein hervor; das Material und die Art des Verfetzens hatten auch ein Wort mitzureden.

Im VI. Jahrhundert v. Chr. war es bei den Griechen und Römern üblich, die Lagerflächen der Quader auf die ganze Ausdehnung abzuarbeiten und fie mörtellos aufeinander zu fchichten; im V. Jahrhundert v. Chr. begnügte man fich damit, nur die Ränder abzugleichen, wobei man die Berührungsflächen genügend groß machte, um die Laft tragen zu können (Abb. 56 *a—d*).

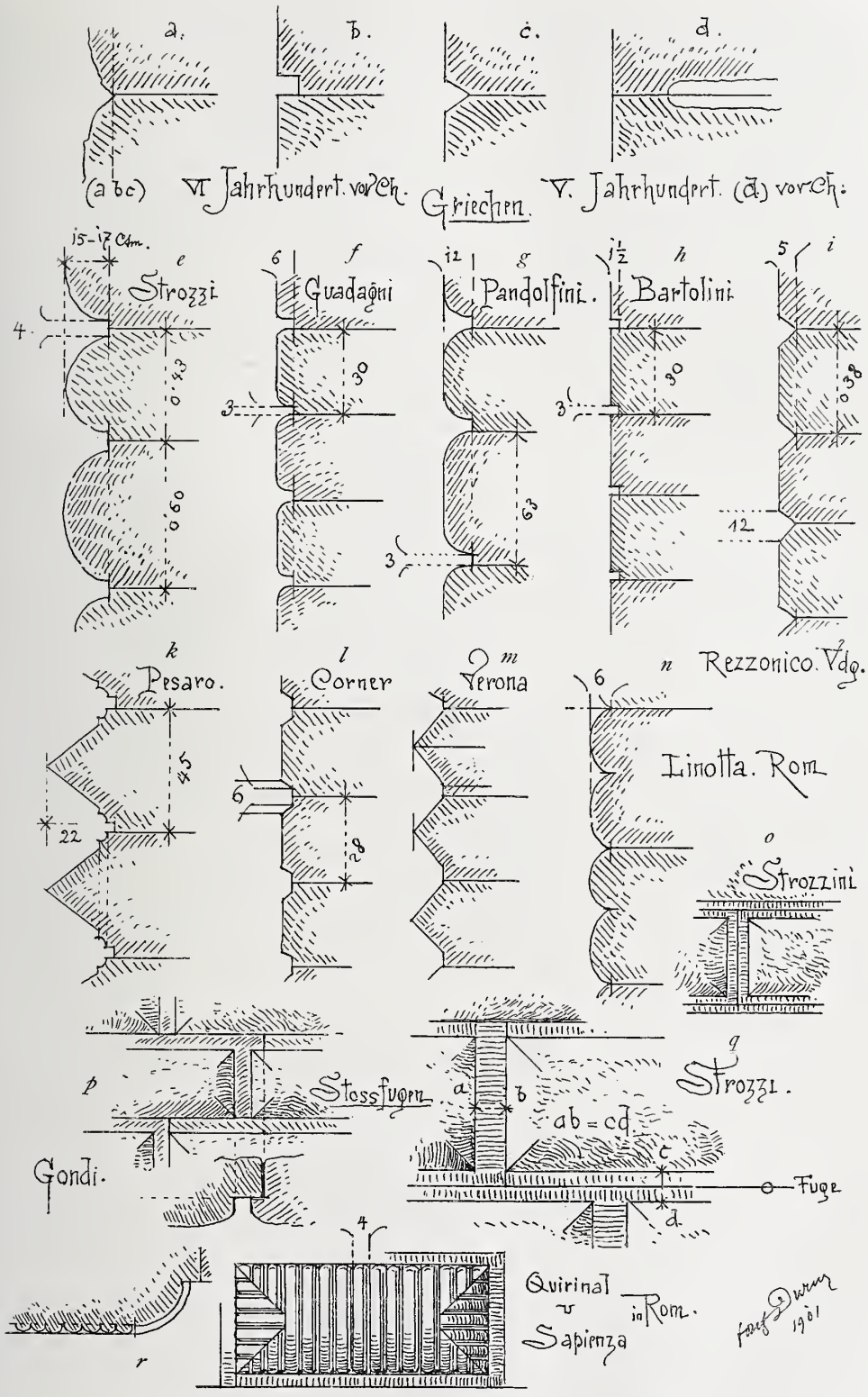
Von der in Abb. 56 bei *d* gezeichneten Art machte die Renaiffance keinen Gebrauch, aber von der unter *a*, *b* und *c* dargeftellten, wobei übrigens ftets

---

[36]) Eine hübfche Zufammenftellung von Quaderbildungen der Renaiffance bei *Auer*, Die Quaderboffierung der italienifchen Renaiffance. Wien 1887.

[37]) An dem genannten Palafte find die Diamantquader vom Trottoir bis zum Dachgefimfe durchgeführt. Im ganzen find es 12,600 „große *piastre di marmo tagliate a diamante*“. Die Meifter *Biagio Rossetti e Gabriele Friseni, scultore mantovano* haben „die *responsibilità di tale disarmonia*“. Der Hof des Palaftes hat prächtige Säulenkapitelle und Bogenftellungen (1503).

Abb. 56 *a—r*.



Behandlung der Fugen und der Anfichtsflächen von Quadern.

feiner Mörtel (vielleicht auch nur Kalkbrei) zu Hilfe genommen wurde, um die Unebenheiten der Berührungsflächen auszugleichen und um das „Aufbrennen" der Kanten zu verhüten, da die Bearbeitung der Lager- und Stoßflächen der Quader im Sinne der Alten, als viel zu umſtändlich und teuer, nicht in Betracht kam.

Einlagen von Metall- oder Pappſtreifen, wie wir es heutzutage beim Verſetzen der Quader zu machen pflegen, ſind mir nicht bekannt geworden. Bei arabiſchen Bauten und bei mittelalterlichen waren Bleiverſtemmungen in den Lagerflächen in Übung.

54. Handwerkspraktiken.

Noch einen techniſchen Vorgang müſſen wir bei der Kantenbearbeitung erwähnen, der zeigen wird, daß ſich die frühe Renaiſſance nicht an die antiken, wohl aber an die mittelalterlichen Handwerkspraktiken hielt. Das ganze Mittelalter zeigt diesſeits und jenſeits der Alpen bei der profilierten Arbeit, wozu ich auch Säulen und Achteckpfeiler rechne, eine eigenartige Behandlung der Kanten. Sie ſind durchweg für ſich beſchlagen, während die anliegenden Flächen wieder eine andere Bearbeitung zeigen. Als Beiſpiele dafür können die Blendſäulen am Äußern des Domes in Speyer, die profilierten Arbeiten am Äußern und im Innern der Abteikirche im badiſchen Schwarzach, die Eckſäulchen in *Or San Michele*, die Pfeiler im Kloſterhof von *S. Croce*, die Säulenſchäfte und Säulenbaſen in *S. Maria Novella* zu Florenz, neben vielen anderen, dienen (Abb. 57 *a*, *b*, *c*, *d* u. *f*).

55. Kanten- und Flächenſchliffe.

Nun zeigen aber auch die profilierten Arbeiten am *Palazzo Strozzi* in Florenz, die großen Pilaſter am Äußern von *Maria di Carignano* in Genua, ſogar noch die im Sockel der Hauptfaſſade von *St. Peter* die gleiche Art, bei welch letzterer übrigens die Scharrierſtreiche an den Kanten überſchliffen ſind; auch die geſpitzten Quader des *Palazzo Giraud* weiſen mit noch anderen den Kantenſchliff auf, bei Preßfugen unter Anwendung feinſter weißer Mörtelbänder (Abb. 57 *e*, *g*, *k*, *l*, *m*, *n*, *o*).

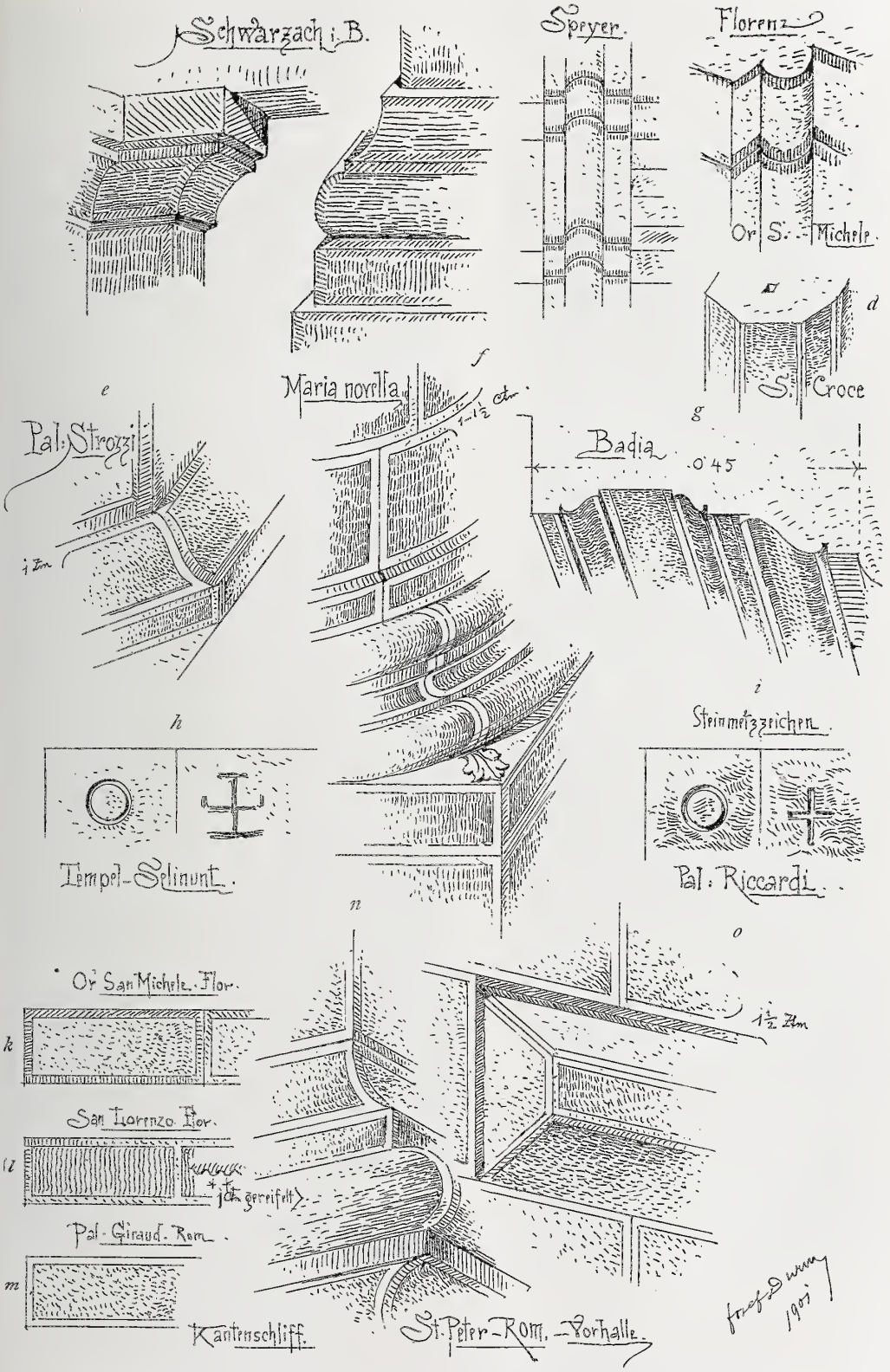
Geſchliffene Oberflächen zeigen die Säulen und Profile der Frührenaiſſance im Innern der Kirche von *S. Spirito* und *S. Lorenzo* nach antikem und Protorenaiſſance-Vorbild, die ſpäteren Sandſteinarchitekturen der Mediceerkapelle und der Uffizien in Florenz, bei Preßfugen von kaum 2 mm Stärke. Feinſtbearbeitete Anſichtsflächen der Quader ſind aber auch am Dom in Como zu finden.

56. Stockwerksbauten.

Zu dem vielen Alten brachte die Renaiſſance nur die Diamantquader als neues Ausdrucksmittel für die Belebung der Quaderoberflächen hinzu, das bei gleichmäßiger Verteilung auf eine Faſſadenfläche, wie bei den beiden genannten Paläſten in Bologna und Ferrara, für mein Gefühl nicht gerade die glücklichſte Gabe im Formenſchatz der neuen Kunſt iſt, beſonders nicht gegenüber einer anderen gewichtigen Neuerung, der ſchon angedeuteten Abſtufung der Quader im Ausdruck bei Stockwerkbauten, die als eine Tat bezeichnet werden muß.

Die Antike ſucht bei ihren Stockwerkbauten eine Abſtufung im Ausdruck derart herbeizuführen, daß ſie das unterſte Geſchoß mit doriſchen, das zweite mit joniſchen und das dritte mit korinthiſchen Halbſäulen belebte, und ſo einen Übergang vom Derben durch das Elegante zum Prächtigen zu ſchaffen ſuchte, den auch die Renaiſſance ohne weiteres annahm. Aber der Aufwand für die Erzielung dieſer Wirkung war umſtändlich und groß, weshalb wohl die frühe Periode dies bei ihren Palaſtbauten auf einfacherem Wege zu löſen ſuchte. Ein bewußter oder wahrſcheinlicher unbewußter Verſuch in letzterem Sinne iſt

Abb. 57 *a*—*o*.



Profilierte Hausteinarbeiten und Steinmetzzeichen, Behandlung des Kantenbeschlages.

am mittelalterlichen *Bargello* in Florenz (Abb. 58) gemacht, wo man im unteren Geſchoß mit hochſchichtigen glatten Quadern, im darüberliegenden mit ſolchen

Abb. 58.

Abgeſtufte Hauſteinfaſſade am *Bargello* in Florenz.

Abb. 59.

Quaderſchichtung am *Palazzo vecchio* in Florenz.

von geringerer Höhe, und im oberſten mit kleinen Bruchſteinen arbeitete, bei ziemlicher Gleichheit der Schichten untereinander in den einzelnen Stockwerken,

Abb. 60.

Quaderfchichtung am *Palazzo Pitti* in Florenz.

während beim benachbarten mittelalterlichen *Palazzo vecchio* der Verfuch unterlaffen ift (Abb. 59).

57. Abgeftufte Ruftika.

Am *Palazzo Pitti* ift infofern ein erfter Verfuch mit der Abftufung gemacht, als die Ruftikaquader im Erdgefchoß etwas, aber mehr zufällig, derber genommen find, indem einzelne Boffen vor den anderen ftärker, aber ganz unregelmäßig auftretend, hervorragen, während in den Obergefchoffen eine größere Gleichmäßigkeit bei geringerer Ausladung gewahrt ift (Abb. 60). Auf einen beftimmten, regelmäßig wiederkehrenden Verband und auf ein beftimmtes Verhalten der Länge zur Höhe ift bei den Quadern im Erdgefchoß nicht abgehoben, dagegen ift bei den Fenfterpfeilern der Obergefchoffe ein regelmäßiger Fugenwechfel verfucht. Die Steine find in der Anfichtsfläche bald quadratifch (1 : 1); bald geht ihr Verhältnis der Höhe zur Länge wie $1 : 5^1/_2$, während in der antiken Zeit das Normalverhältnis äußerftenfalls $1 : 2^1/_2$ beträgt. Im Untergefchoß fitzt auch der größte Quader der Renaiffance in Toskana mit beinahe 9^{m} Länge!

Das Verdienft, die Neuerung zuerft in monumentaler und vollendeter Weife in ein Syftem gebracht zu haben, gebührt dem Erbauer des *Palazzo Riccardi*, dem Altmeifter *Michelozzo*. Die kräftige Ruftika über dem Sockel wird im Erdgefchoß durch die Fenfterbankgurt abgefchloffen, darüber erhebt fich eine glatt gearbeitete Quaderfchichtung mit eingefenkten Falzen (Nuten) und über diefen flaches Schichtengemäuer (Abb. 61). Die gleiche Art ift auch bei *Giuliano da San Gallo*'s *Palazzo Gondi* (Abb. 62) durchgeführt, nur mit dem Unterfchiede, daß im Erdgefchoß ftatt der Prellquader nach der Schablone abgewölbte Quader angeordnet find.

Bei beiden ift aber fo wenig, wie bei *Pitti* und deffen mittelalterlichem Vorgänger, auf gleiche Schichtenhöhe auch bei den Quadern eines Stockwerkes unter fich abgehoben, auch auf eine regelmäßige Verbandfchichtung keine Rückficht genommen, aber doch das erreicht, was die Kunft nur mit dem Aufwand ihrer reichften Mittel vermochte: im Untergefchoß fortifikatorifche Derbheit, darüber folide, feffe Eleganz und zuletzt mit der ganz glatten Außenfeite und dem reichen abfchließenden Hauptgefimfe eine leichte Pracht — alles in den Flächen, ohne weitere architektonifche Elemente.

Abb. 61.

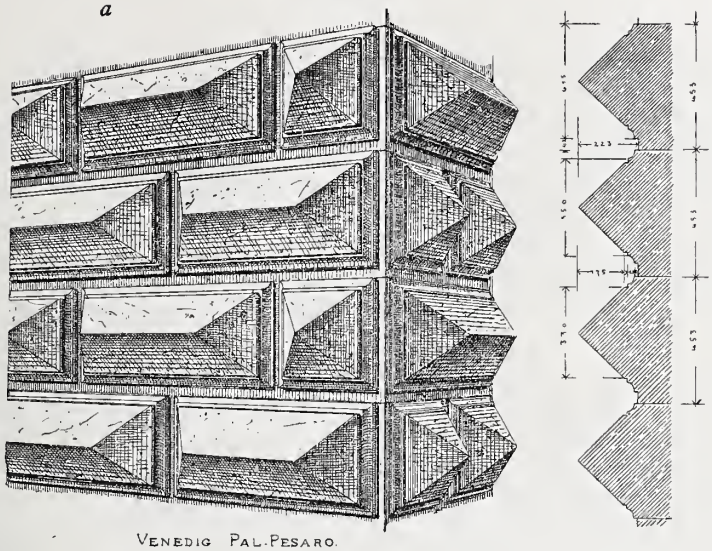
Quaderfchichtung am *Palazzo Riccardi* in Florenz.

Abb. 62.

Quaderfchichtung am *Palazzo Gondi* in Florenz.

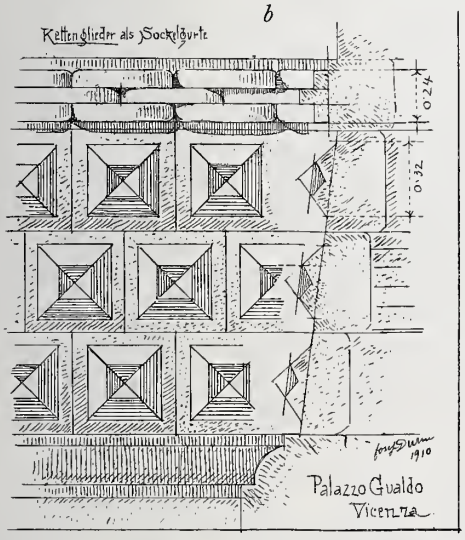
Abb. 63 *a—d*.

a

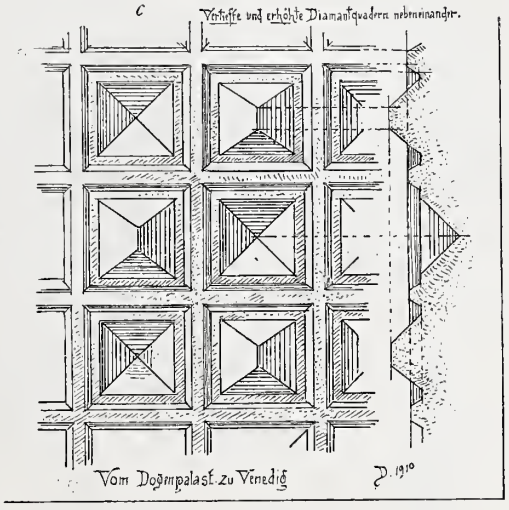


VENEDIG PAL. PESARO.

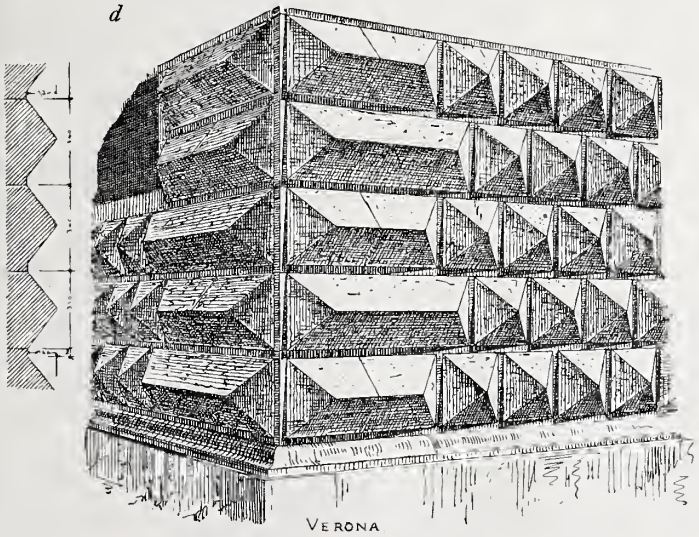
b



c



d



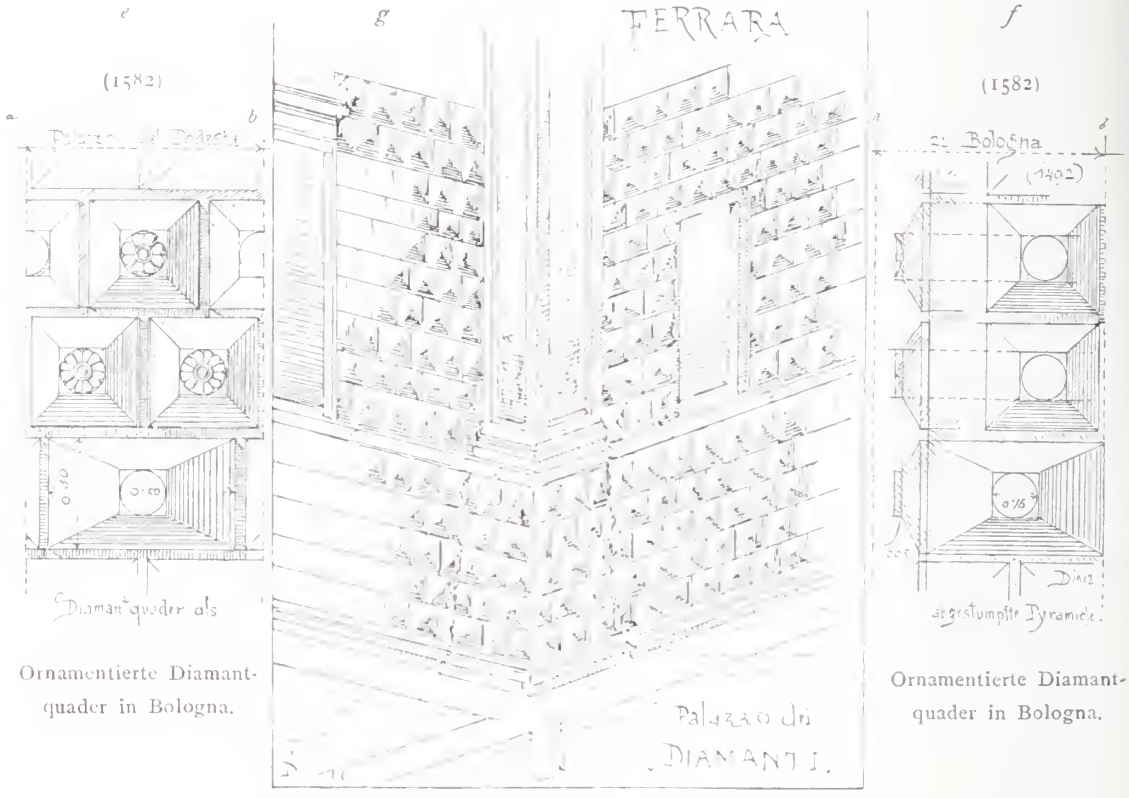
VERONA

Diamantquader in Venedig, Vicenza und Verona.

58. Steinabmeſſungen.

Das Verhalten der Steinabmeſſungen, d. i. das Verhältnis der Höhe zur Länge der Anſichtsſeiten, iſt bei den angeführten Bauten, wie auch bei dem noch zu nennenden *Palazzo Strozzi*, wo die nach gleicher Schablone in allen Stockwerken gebildeten Boſſenquader nur eine leiſe, feine Abſtufung im Ausdruck zeigen, kein gleichmäßiges. Es geht von 1:1, 1:1½, 1:2, 1:2½, 1:3, 1:4 bis zu 1:8½, ein Umſtand, der dem Ganzen mehr Leben und Individualität verleiht, dem bei ſo manchen modernen Nachbildungen zu wenig Rechnung getragen iſt.

Abb. 63 *e*, *f*, *g*.



Ornamentierte Diamantquader in Bologna.

Ornamentierte Diamantquader in Bologna.

59. Steinmetzzeichen. Boſſenausladung und Werkzeuge.

Bei den Boſſenſteinen im Erdgeſchoß des *Palazzo Riccardi* ſind noch Steinmetzzeichen inmitten des rauhen Spiegels zu verzeichnen in der einfachen Form eines Kreiſes (○) und eines Pluszeichens (+), die bei keinem der anderen Paläſte wiederkehren (Abb. 57 *h* u. *i*). Für die Mächtigkeit der Boſſen bei dieſem Gemäuer mag die Angabe ſprechen, daß ſie an den Terraſſenmauern des *Palazzo Pitti* 1 m ausladen [38]!

Was an Werkzeugen zur Bearbeitung dieſer Steine und Mauern gebraucht wurde, geben Abb. 64 u. 65, nach den Angaben und Zeichnungen des Meiſters *Nicola Zabaglia* aus ſeinem 1743 veröffentlichen Werke und des *L. B. Alberti* [39]).

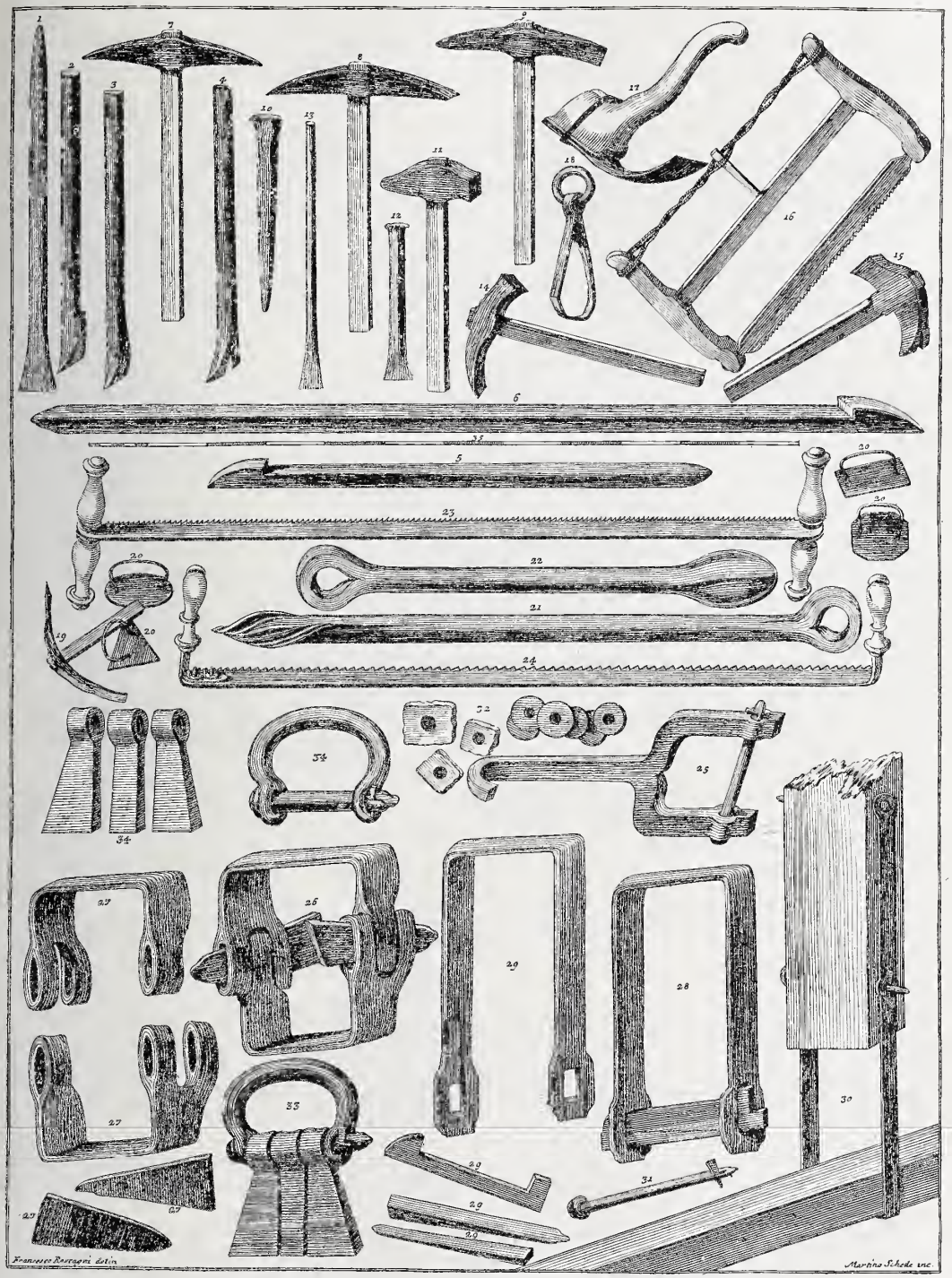
60. Aufzugsvorrichtungen.

Das Handwerk iſt konſervativ; man bediente ſich damals derſelben Inſtrumente wie in den vorangegangenen Jahrhunderten. Die Arbeitsmaſchine hatte noch nicht eingegriffen.

[38] Dieſe letztern ſind aber neuern Datums. Vergl. Abſchnitt über Palaſtbauten.

[39] Fakſ.-Repr. nach: *Nicolai Zabaglia, Contignationes ac pontes, una cum quibusdam ingeniosis praxibus etc.* Rom 1743.

Abb. 64 (*1–34*).



Werkzeuge und Aufzugsvorrichtungen (Wolf) nach *Zabaglia* [39]).

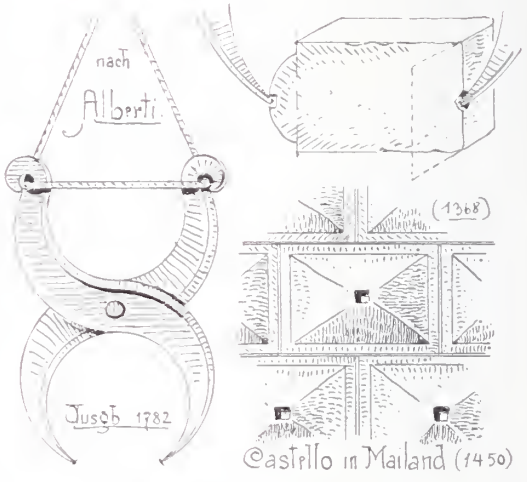
Die Maffen für den Bau mußten bewegt werden; fie mußten im Bruche gewonnen, auf die Bauftelle gefchafft und bei den vielgefchoffigen Bauten gehoben werden; Einrüftungen waren für das Hochheben und Verfetzen der

Steine und den Stand der Arbeiter notwendig. Die Renaiſſancemeiſter wurden vor Probleme geſtellt, weil ſie es mit Werken zu tun bekamen, die mit zu den größten aller Zeiten gehörten. Doch konnten ſie mit durch Jahrhunderte erprobten Einrichtungen rechnen, über welche auch ſie nicht hinauskamen.

An mächtigen Bauſteinen hatten die alten Völker zu liefern und aufzurichten: bis über 32 m hohe Granitmonolithe, die Obelisken in Ägypten; Mauerquader von 6,00 × 1,20 Anfichtsfläche (Stadtmauern in Jeruſalem); Türſtürze von 9 m Länge, 3 m Breite und 1 m Dicke (Königsgrab in Mykenae); in der perikleiſchen Zeit mußten über 6 m lange Marmorbalken und Architrave gehoben werden. Die größten Bauſteine der Welt wurden bei der Tempelterraſſe zu Baalbek (großer Tempel von *Antoninus Pius* 133—161 nach Chr.) mit 19 m Länge, 4 m Höhe und Dicke, die außerdem 7 m zu heben waren, verlangt.

Beſonders iſt es die Zeit *Konſtantin's des Großen*, welche ſich in der Verwendung großer Monolithe gefällt; vor dieſer ließ *Diocletian* für ſeine Thermen die ungeheueren Granitſäulen von $4\frac{1}{2}$ m Umfang aus dem Orient holen. Dieſen „kubiſchen Maßſtab“ legte das III. und IV. Jahrhundert chriſtlicher Zeitrechnung ſogar an die Schöpfungen der Plaſtik an! Das Grabmal des *Theodorich* in Ravenna brauchte zu ſeiner Überdeckung einen einzigen, kreisrunden, allſeitig bearbeiteten Steinklotz von über 11 m Durchmeſſer, der von Dalmatien herübergeholt und auf die Umfaſſungsmauern gehoben werden mußte.

Abb. 65.



Schere zum Aufziehen von Quadern [39]).

Die Karolinger und beſonders auch die Machthaber in Italien zur Zeit der Frührenaiſſance gefielen ſich darin, für ihre Bauten großſteiniges Material zu verwenden, wovon die Granitſäulen in den Brüchen an der Bergſtraße und die erwähnten Boſſenquader am *Palazzo Pitti* in Florenz Zeugnis geben.

Wir ſehen Ägypter, Griechen, Syrer, Römer, Franken und Italiener in dieſen Beſtrebungen auf dem gleichen Wege, nur zu ſehr verſchiedenen Zeiten. Dieſe Beſtrebungen haben aber und brauchen auch keinen gemeinſamen Mittel- oder Ausgangspunkt zu haben.

Das Mittelalter hält ſich diesſeits der Alpen und auch jenſeits in etwas beſchränkterem Maße aus den früher angegebenen Gründen frei von dieſer Manie und beſonders in ſeinem ſpäteren Entwickelungsgang.

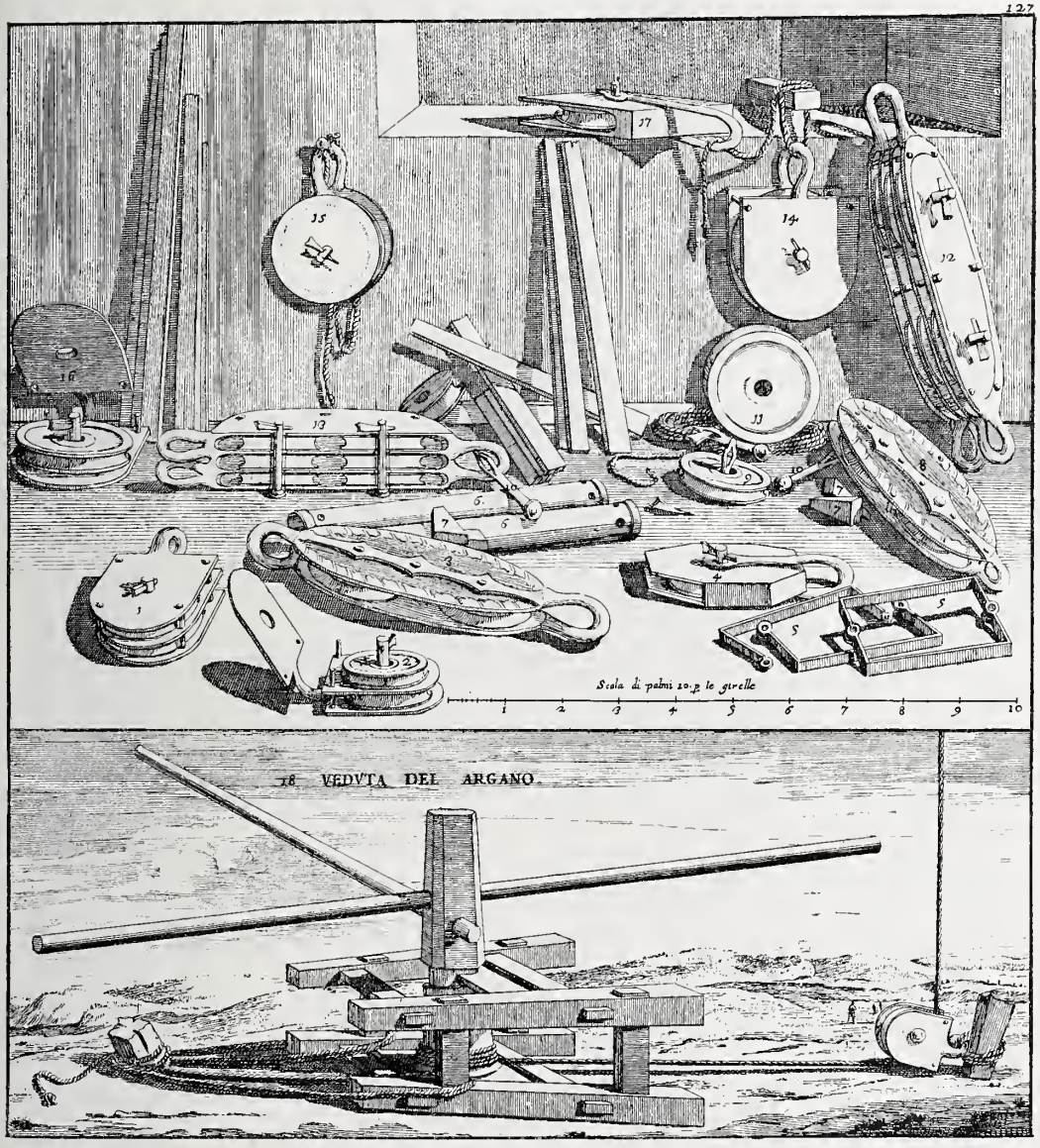
Mit der Einführung des Kalkmörtels in großem Maßſtab in die Baukunſt nimmt die Verwendung des durchweg mörtellos verſetzten großſteinigen Materials bei den Mauern und Gewölben — nicht aber bei den Freiſtützen und Deckenbalken — an vielen Orten ab, wobei die Mauern ſelbſt an Dicke zunehmen.

Die großen Verſetzarbeiten wurden mit Hilfe einfacher Hebemaſchinen ausgeführt, über die *Vitruv* [40]) berichtet. Die Rolle und der Flaſchenzug, der

[40]) Siehe: Lib. X, Kap. 2 ff.

Haſpel und das Tretrad waren den Alten ſchon in der früheſten Zeit bekannt. Menſchen und Tiere mußten ſie in Bewegung ſetzen, wie ägyptiſche und aſſyriſche Reliefdarſtellungen beweiſen und wovon wir in Abb. 67[42]) eine Abbildung geben, die den Steinkoloß auf einem Holzſchlitten mit unterlegten

Abb. 66.



Werkzeuge der Renaiſſance: Rolle, Flaſchenzüge und Haſpel nach *Zabaglia*[41]).

Walzen bei Fortbewegung an Seilen durch Menſchenhände und Unterſtützung durch Hebebäume zeigt.

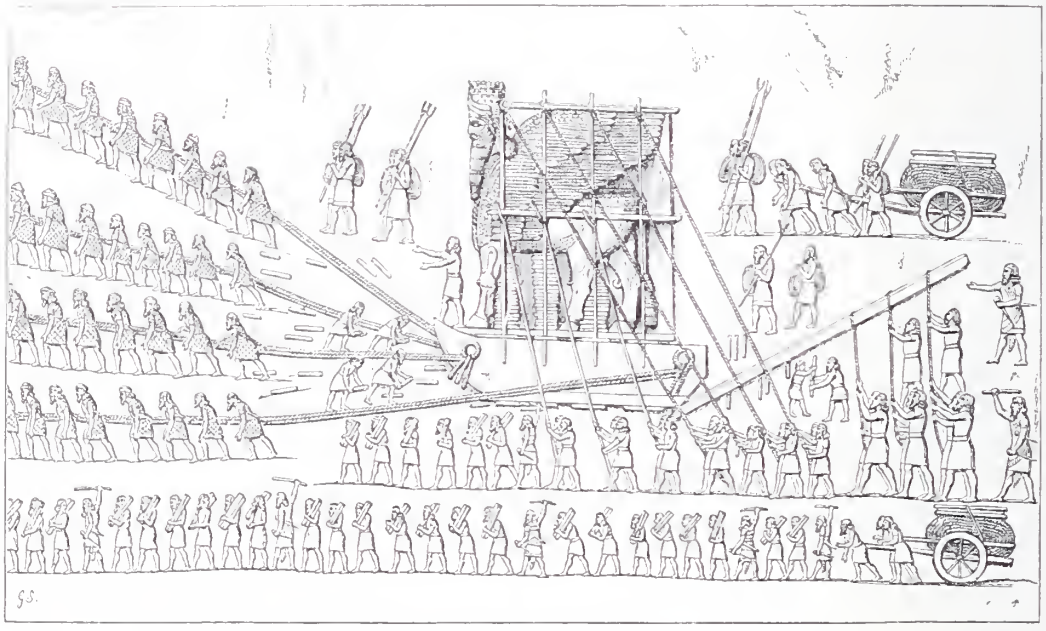
Zum Hochziehen kleinerer Werkſteine bedienten ſich die Alten ſchon des „Wolfes“ und der „Schere“, Geräte, die wir heute noch im Gebrauch haben (Abb. 64 u. 65).

[41]) Fakſ.-Repr. nach: Fontana, C. *Il Tempio Vaticano e sua origine.* Rom 1694.
[42]) Fakſ.-Repr. nach: Layard, A. H. *Discoveries in the ruins of Ninveh and Babylon.* London 1853.

Wie die Renaiſſancemeiſter ihre Rollen, Flaſchen, Haſpel und dergl. geſtalteten, darüber unterrichtet uns wieder *Maëstro Zabaglia* und *Cavaliere Fontana*, aus deſſen Werk die Abbildungen (vergl. Abb. 66[41]) genommen ſind. Sie wurden auch vor die gleiche Aufgabe geſtellt, wie weiland die Ägypter, einen der größten Obelisken hoch zu ziehen und aufzuſtellen. Wie ſie dieſe löſten, davon geben das bezügliche Werk *Fontana*'s und die daraus entnommenen Zeichnungen (Abb. 68 u. 69[41]) Aufſchluß.

Ägypter und Aſſyrer verwendeten zu dieſem Geſchäfte Tauſende von Sklavenhänden; die Renaiſſance ſtellte dafür Pferde ein, löſte die Frage ohne Unfall und vollzog das Geſchäft ohne Vorbild, das auch bei unſerer vor-

Abb. 67.



Transport eines Koloſſes. (Nach einem aſſyriſchen Relief [*Layard*] [42]).

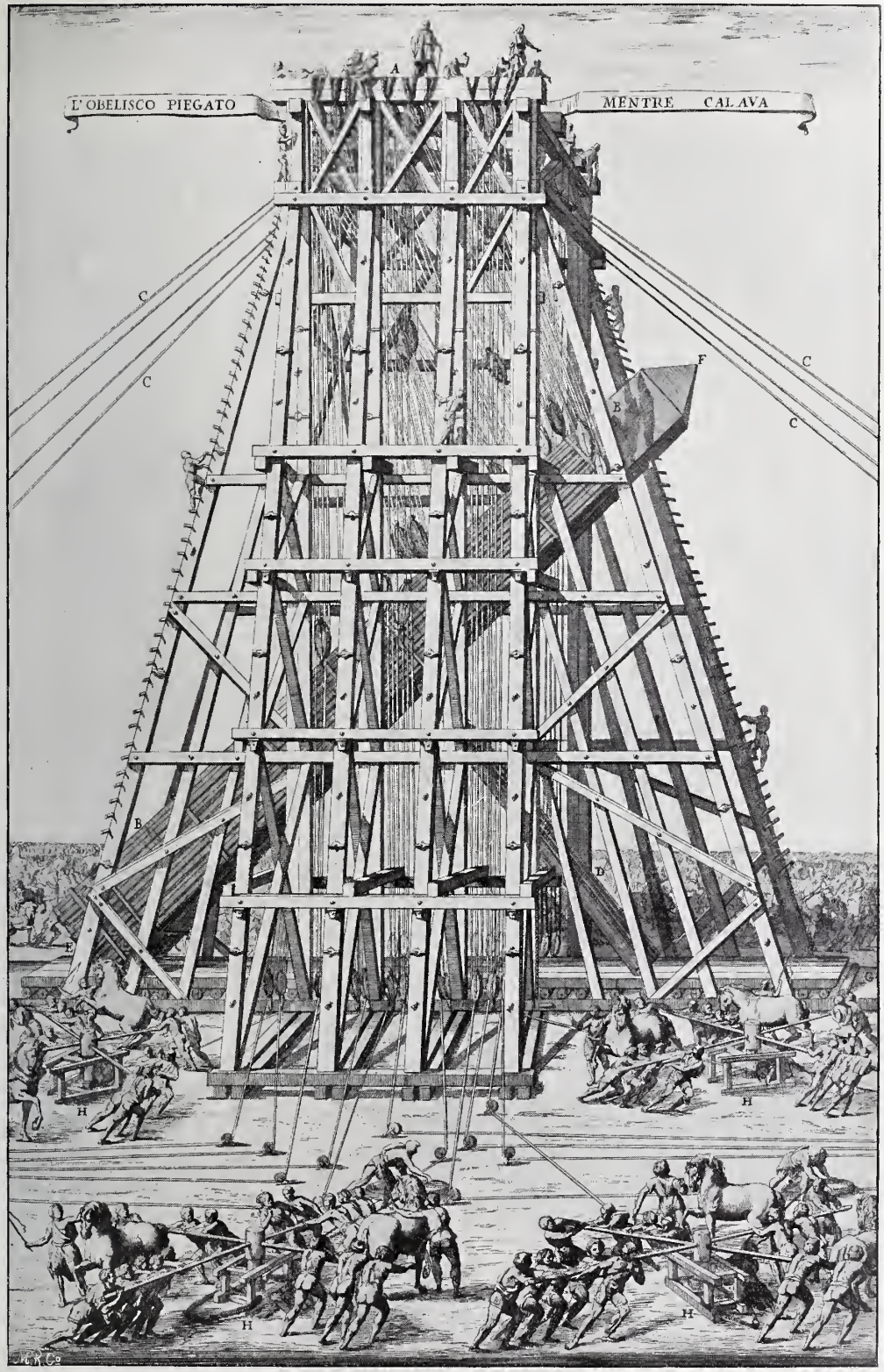
geſchritteneren Technik unter Beihilfe von Dampfmaſchinen und Elektrizität eine Aufgabe für Geübtere wäre.

61. Gerüſte.

Noch höher ſtellten ſich die Anforderungen an das Ingenium, an die Begabung auf dem Gebiete der Mechanik bei der Förderung ſchwerer Bauſteine an Bauten von großer Höhe und bei der Herſtellung von Gerüſten für die Wölbungen der Rieſenkuppeln von *S. Maria del Fiore* in Florenz und *S. Pietro* in Rom.

Was bei dieſen beiden Bauwerken und auch bei verwandten andern, z. B. bei den Tragbogen der ſehr viel kleineren Kuppel von *S. Maria di Carignano* in Genua, nach den Handſkizzen des *Alessi* (vergl. Abb. 70 und deren Beiſchrift) als beſonders zu erreichen angeſtrebt wurde, war die Abſtützung der Lehrgerüſte der großen Tragbogen und der Kuppeln vom Boden aus zu vermeiden und dieſe erſt bei den Hauptgeſimſen bezw. den Kämpfern der Schiffsgewölbe oder den Tambourmauern beginnen zu laſſen oder aufzuſtellen. Den erſten Verſuch in großem Maßſtab machte zu ſeinem ewigen Ruhme *Filippo di Ser Brunellesco*,

Abb. 68.



Aufzugsgerüste für den großen Obelisken vor *St. Peter* in Rom[41]).

dem die römiſchen und Genueſer Meiſter der Renaiſſance u. a. nachfolgten, wobei nicht verſchwiegen werden darf, daß die antik-römiſchen Meiſter, nach verſchiedenen Anzeichen (Abſetzen der Pfeiler bei den Bogenanfängen der *Maxentius*-Baſilika) dasſelbe Beſtreben hatten.

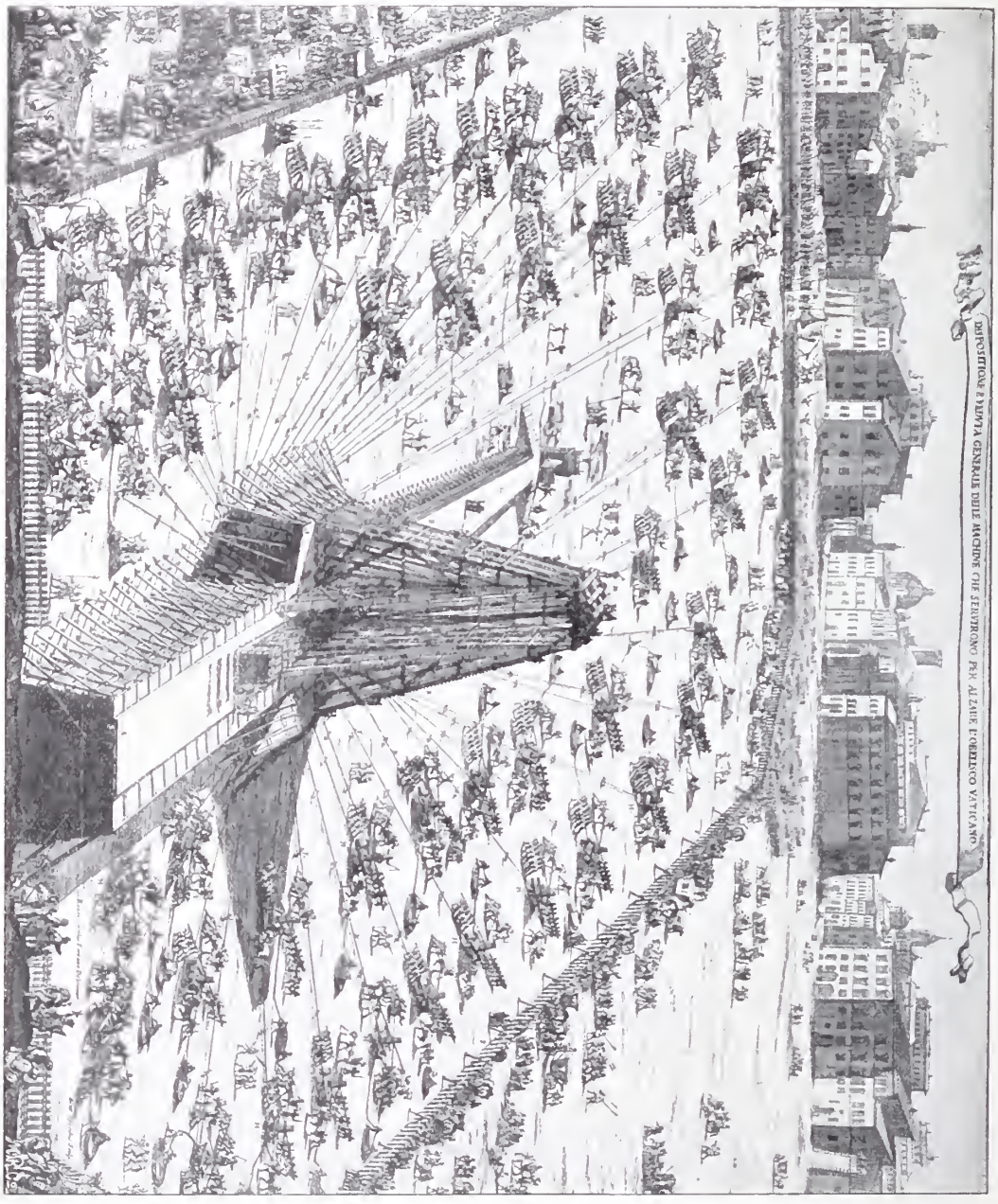
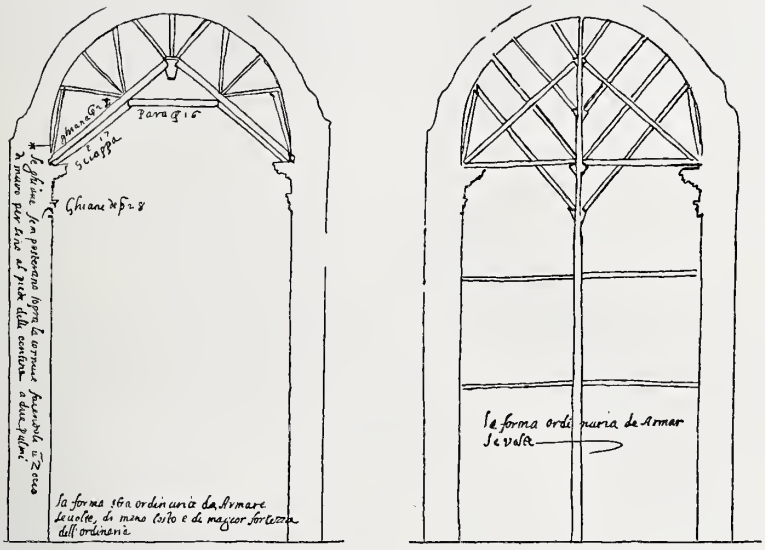


Abb. 69.
Aufziehen des großen Obelisken von *St. Peter* in Rom [41]).

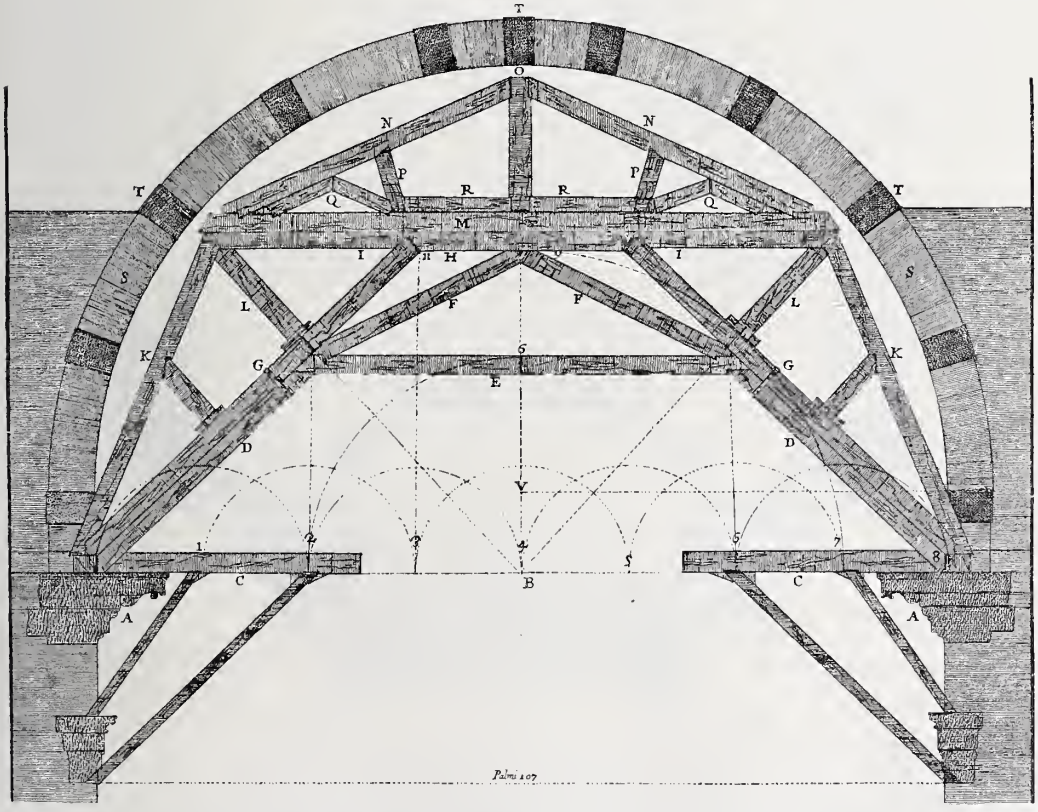
In Florenz erleichterte die Spitzbogenform der Kuppel die Einrüſtung nicht unweſentlich. Die Vorzüge dieſer für die Ausführung hatte *Brunellesco* erkannt, wie er auch über die Kräftewirkung ſeines Kloſtergewölbes im klaren war. Die gewölbte Form ließ, wenigſtens in ihren untern Teilen, die Möglichkeit der Ausführung auch dieſes mächtigen Gewölbes ohne Schalung auf ſtarken

Abb. 70 *a* u. *b*.



Vorſchläge *Alessi*'s für die Tragbogen der Kuppel in *S. Maria di Carignano* in Genua.

Abb. 71.

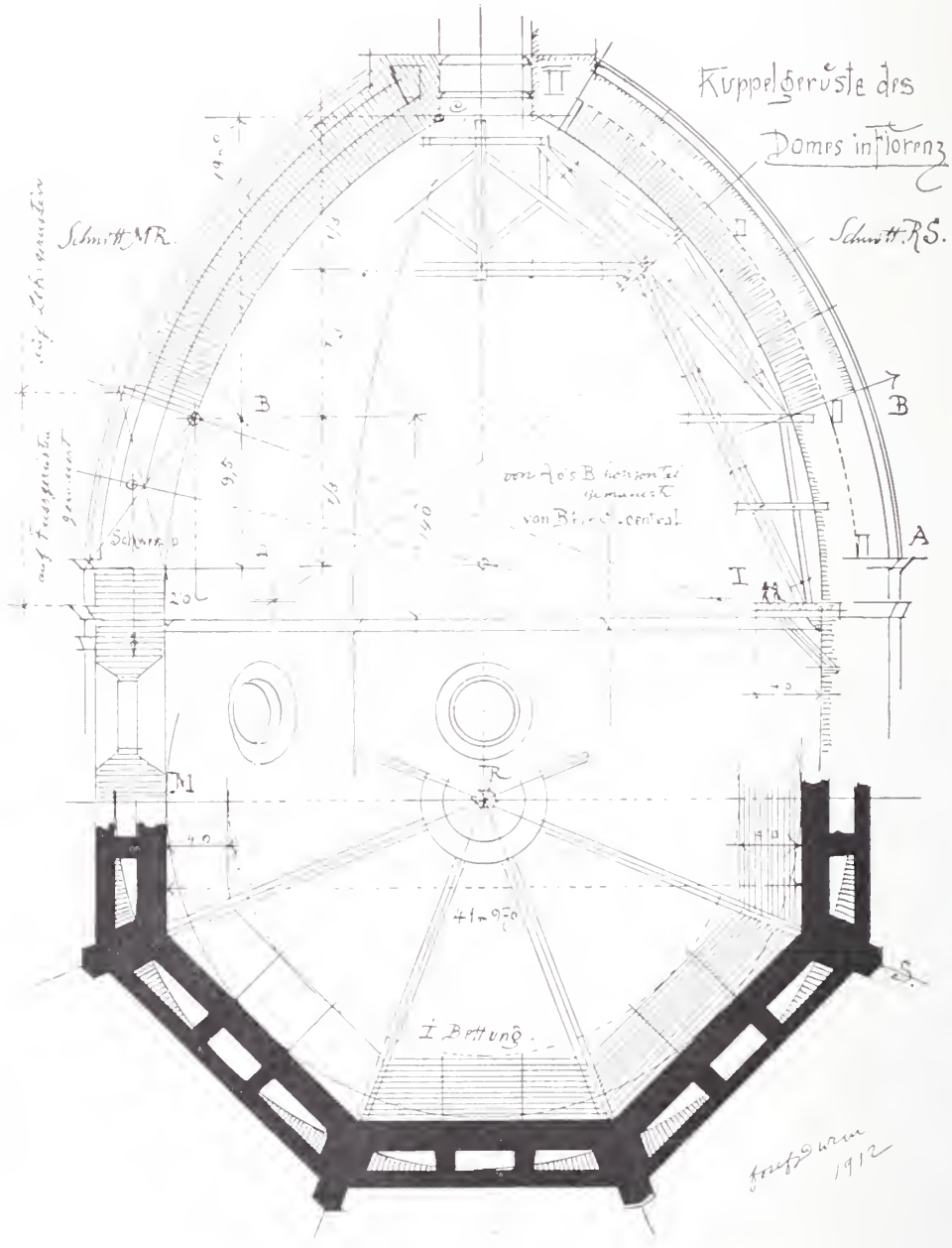


Traggerüſte des Tonnengewölbes von *St. Peter* in Rom.

Traggerüſten zu. Dank der Form und Verbindung der beiden Schalen iſt die Doppelkuppel verhältnismäßig leicht, und durch die eigenartige Verſpannung

der äußern und innern Schale beinahe als eine einzige anzusehen; die Maſſen ſind da angehäuft, wo ſie arbeiten (vergl. Abb. 72). Bis beinahe zur Hälfte ihrer Höhe konnte die Kuppel ohne Traggerüſte ausgeführt werden und das

Abb. 72.

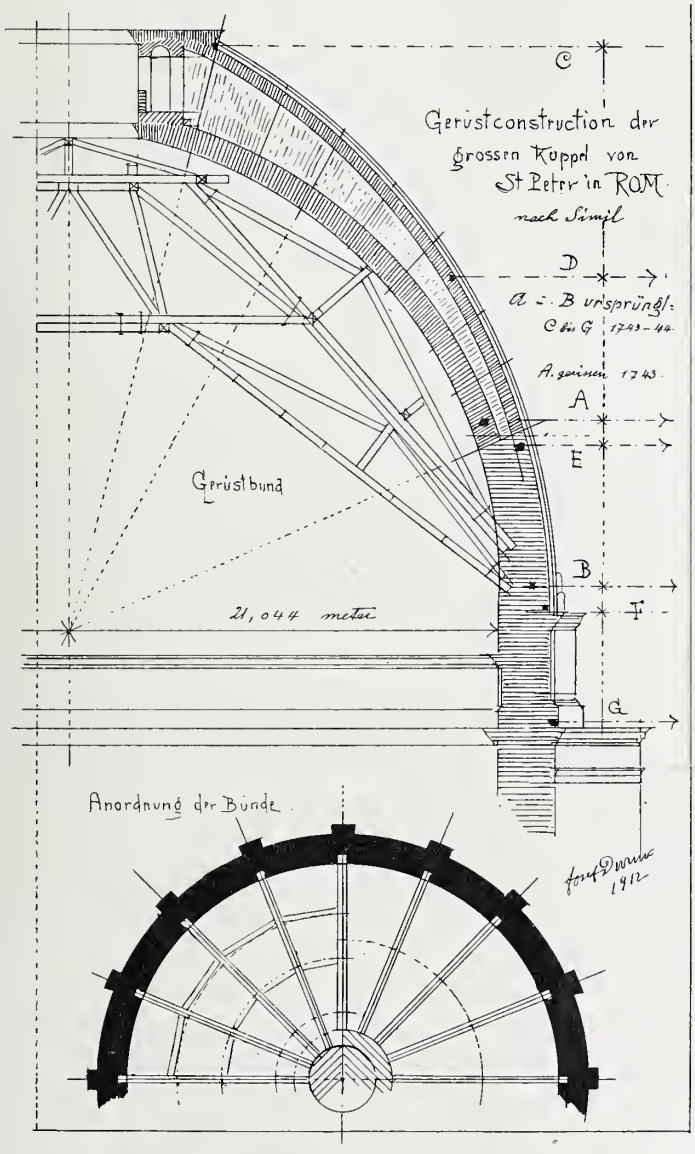


Gerüſte für die Domkuppel in Florenz nach *Nelli*.

untere Viertel wohl mit horizontaler (alſo nicht nach dem Zentrum gerichteter) Schichtung der Steine. Starke Traggerüſte wurden erſt notwendig für die Strecke der obern Gewölbeteile bis zum Scheitel, alſo in einer Höhenentwickelung von etwa 20 m.

Nelli gibt in ſeinem Werke: *Piante ed alzati interiori ed esterni dell' insigna Chiesa di S. Maria del Fiore, metropolitana fiorentina. Firenze* 1755. Abb. VIII. B. eine etwas unklare Darſtellung des Kuppelgerüſtes, das in Abb. 72, tunlichſt verbeſſert, wiedergegeben iſt. Wir können aber derſelben doch

Abb. 73.



Gerüſte für die *St. Peters*-Kuppel in Rom nach *Simil.*

ſicher entnehmen, daß das Arbeitsgerüſte für die Kuppel vom Hauptgeſimſe aus errichtet wurde, aber wohl in etwas anderer Weiſe als es die genannte Zeichnung gibt, worauf die am Kuppelanfang vorhandenen Gerüſtlöcher ſchließen laſſen; daß es weiter aus vier Hauptbindern ſich zuſammenſetzte, die von einer Kuppelecke zu der gerade gegenüberliegenden aufgerichtet und durch, aus

den Kuppelöffnungen vortretenden, Zangen gefaßt waren; daß nur eine einzige Zwifchengerüftbettung angenommen, und die zu einer abgeftumpften achtfeitigen Pyramide zufammengeftellten Binder in ihrer obern Hälfte durch zwei gleichlaufende, wagrechte Balkenringe zufammengefaßt waren. Viele der Verbandftücke find mit Eifenbändern, Seilen oder Ketten zufammengehalten gezeichnet. Wie bei der Ausführung der Tonnengewölbe im Mittelfchiff von *St. Peter* in Rom eingerüftet war, davon gibt Abb. 71, nach *Fontana*, einen fichern Beweis.

Gleichfalls auf der Grundlage der Angaben *Fontana*'s ift der perfpektivifche Schnitt durch die Kuppelkonftruktion und das zugehörige Gerüfte für die Wölbung der *Peters*-Kuppel von Rom vom Verfaffer gezeichnet (vergl. Abb. 42[43]). Auch hier ift der reinen Halbkugelform in der Wölbelinie bei der Ausführung aus dem Wege gegangen worden, obgleich fie *Michelangelo* in feinem großen Holzmodelle angegeben hatte. Die Vorteile der Spitzbogenlinie find nicht verwertet, die Überhöhung des Halbkreifes ift gering. Sie wurde nur wegen der großen Scheitelbelaftung durch die Laterne angenommen. Sonft ift, wie in Florenz, durch die Annahme einer Doppelkuppel mit Hohlräumen, alles gefchehen um das Gewicht derfelben foweit als möglich zu verringern. So viele Rippen, fo viele Gerüfttragbogen waren für die Ausführung nötig, die unter fich durch Holzringe verbunden waren. Das Traggerüfte erhob fich auch hier erft über dem Hauptfimfe des lichtbringenden Tambours. Die rationelle Zerlegung der Maffen der Kuppel in tragende Rippen und füllende, verfpannende Flächen ermöglichte einen geringern Materialaufwand und diefer wieder geringere Gewichte des Ganzen, woraus fich keine übermächtigen Holzftärken für die Tragkonftruktionen ergaben (vergl. Abb. 73 nach *Simil*).

Das Gerüfte zu erfinnen und aufzubauen ift eine ebenfo hoch zu fchätzende technifche Leiftung als die Ausführung und die Konftruktion des Gewölbes felbft!

Auch große Geifter wie *Leonardo da Vinci* und *Giuliano da Sangallo* haben es nicht verfchmäht fich in der Konftruktion von Bewegungs- und Aufzugsmafchinen zu verfuchen, wie dies durch nachgelaffene Skizzen bezeugt ift. Man vergleiche beifpielsweife die Darftellungen von folchen in: »*Il libro di Giuliano da Sangallo, codice Vaticano Barberiniano latino 4424 con introduzione e note di Cristiano Huelsen. Lipsia 1910*« S. 64, dann S. 72 u. 74 (*Machina per alzare una colonna*) und *Tavola d'aggiunta D.* Flafchenzüge zum Aufziehen von Bauftcinen.

[43] Vergl.: Durm, J. Zwei Großkonftruktionen der italienifchen Renaiffance. Domkuppel in Florenz, *Peters*-Kirche in Rom (Berlin 1887), Kuppel der *Umiltà* in Piftoja und der *Maria di Carignano* (Berlin 1902).

V. Abſchnitt.

Der Backſteinbau.

(Backſteinrohbau und Backſteinkunſtbau).

„Betrachten wir den Backſteinbau (in Italien) näher, ſo ergibt ſich als denſelben charakteriſierend: die Zuſammenſetzung aus verhältnismäßig kleinen Stücken, und dadurch hervorgehende geringe Ausladung der Geſimſe im Verhältnis zu ihrer Höhe. — Dann reicher Schmuck durch flaches Ornament; dann die große Mannigfaltigkeit der Geſimſe, die in der Möglichkeit des Wechſels mit den verſchiedenſtgeformten Steinen begründet iſt; dann der Schmuck durch verſchieden gefärbtes oder auch glaſiertes Material. —

Zu einer Haupteigentümlichkeit des Backſteines gehört insbeſondere die Fähigkeit desſelben, Verzierungen in nicht ſtarkem Relief leicht anzunehmen, ſo daß ſich dergleichen mit geringeren Koſten und größerer Vollendung und Feinheit herſtellen laſſen, als in natürlichem Stein. Dieſe Eigentümlichkeit macht den Backſtein ſehr geeignet, wo mit geringen Mitteln, Feinheit der Architektur erreicht werden ſoll. — Die ſchöne Wirkung des flachen Reliefs, ſei es als Schmuck einzelner Geſimsteile und Frieſe, oder als mehr ſelbſtändige figürliche Darſtellung (*Lucca della Robbia*) und Ornamentenwerk, iſt allgemein anerkannt, und kann durch keine Malerei erſetzt werden.

Bei den Geſimſen herrſcht eine eigentümliche Ausbildung derſelben, dem Materiale entſprechend, bei weitem vor; ſeltener nur ſind ſie, anderem Materiale angehörigen Formen nachgebildet, doch auch dann modifiziert. — Ein im Vergleich zur Höhe nicht ſtark vortretendes Profil iſt den Geſimſen eigen.

Bei den Backſtein-Architekturen Italiens kommt nur ſelten, und dann in ſehr kleinen Flächen, als beſonderer Schmuck, die Anwendung von verſchieden gefärbtem Material vor.“ uſw.

L. Runge. (Beiträge zur Kenntnis der Backſteinarchitekten Italiens. Vorrede.) Berlin 1846.

62. Herſtellung der Ziegel.

Kaum ein Land der Erde verfügt über einen ſolchen Reichtum und eine ſo große Verſchiedenheit an natürlichen Bauſteinen als Italien und doch griff es, alter Überlieferung folgend, zum künſtlichen, von Menſchenhand geformten. Und nicht die ſchlechteſten Werke ſind es, die daraus hergeſtellt wurden, vom kleinen Nutzbau bis zum großartigen Monumentalbau.

So reiht ſich an die Mauern aus natürlichen Steinen das Gemäuer aus künſtlichen an, zum Teil aus an der Sonne getrockneten, handlichen Lehmpatzen mit Strohhäckſel gemiſcht, oder aus geſchlemmten, in Öfen gebrannten Tonſtücken beſtehend. Verbandmäßig geſchichtet, wurden ſie durch ein Bindemittel zuſammengehalten und zu einer feſten Maſſe gefügt. Die gebrannten Ziegel wurden in der Folge auch als Blender für Mauerwerk von minderwertiger Beſchaffenheit, von geringerem Wert und Ausſehen (Bruchſtein- und Kleingeſchlägmauern) verwendet, wobei haushälteriſch bis aufs äußerſte mit dieſen verfahren wurde. Maſſive Mauern aus Backſteinen ſind in den älteſten Zeiten in Italien eine Seltenheit, dagegen ſpielen ſie wieder eine größere Rolle bei wichtigen Konſtruktionen, beſonders im Gewölbebau, der ohne ſie die hohe Entwickelung wohl kaum erreicht haben würde.

Das Mauern mit lufttrockenen Ziegeln kannte ſchon das aſſyriſche und ägyptiſche Altertum. Die Ägypter verwendeten $25 \times 12 \times 6\frac{1}{2}$ cm meſſende Stücke und bedienten ſich dabei des Nilſchlammes als Bindemittel. Trotz des beinahe regenloſen Klimas verſah man die Außenſeiten mit ſchützendem Putz (Mauerſtück bei der großen Sphinx unweit Kairo). Die Aſſyrer fügten ihre Luftſteine mit Erdpech zuſammen und ſchützten ſie zum Teil gegen Witterungseinflüſſe,

nach der Wetterſeite, mit einer Art von glaſierten farbigen Überzügen (Louvre-Muſeum, Paris).

Das Mauern mit gebrannter Ware tritt in Griechenland und Italien im IV. Jahrhundert vor Chr. zur gleichen Zeit auf. In Rom wurden hellgelbe und rote Ziegel gebrannt und beide Sorten oft nebeneinander am gleichen Bau verwendet, wie dies ein Grabmal vor *Porta S. Sebastiano* in Rom (gewöhnlich Tempel des *Deus rediculus* genannt) zeigt, wo Sockel, Pilaſter, Architrave, das Haupt- und Giebelgeſims, die Fenſtergeſtelle aus rotem Material, die Wandflächen dagegen aus hellen Steinen hergeſtellt ſind. Dieſe polychrome Behandlung und das dadurch bewirkte Hervorheben einzelner Strukturelemente des Baues läßt zweifellos auf eine beabſichtigte monumentale Polychromie mit Backſteinen ſchließen.

Die Ausführung dieſer Gräberbauten an der *Via Appia* iſt eigenartig, indem auch alle dekorativen Teile des Baues, wie Baſen und Kapitelle der Pilaſter oder Säulen, Eierſtableiſten, Geſimſungen und Architravgliederungen, aus aufeinander geſchichteten Normalziegeln angefertigt ſind, eine Technik, die auch die mit Halbſäulen geſchmückten Außenmauern des *Amphitheatrum Castrense* in Rom zeigen[44]). Die ornamentalen Teile machen den Eindruck, als wären ſie nach dem Verſetzen mit ſcharfem Schlagzeug aus den Normalziegeln herausgehauen. *Stiller*[45]) dagegen glaubt, daß jene Stücke zuerſt als Ganzes modelliert, dann zerſchnitten und gebrannt worden ſeien, weil die angehauenen Backſteine im Freien keinen Beſtand hätten.

Ich halte an der erſten Auffaſſung feſt. An die guten römiſchen Backſteine konnte man andere Anforderungen ſtellen als an unſere heutige Ware! Die normalen Ziegel der Wandflächen ſind, wo ſie mit den profilierten Stücken zuſammentreffen, auch angehauen und haben ſo gut gehalten wie die übrigen am Baue. Jene ſind 0,24 bis 0,25 bis 0,30 m lang, haben eine Stärke von nur 3 cm bei Mörtelfugen von 3 bis 5 mm Dicke. Ein gleichfalls an der *Via Appia* gelegenes Grabmal zeigt hinter dieſem feingefügten Ziegelgemäuer das charakteriſtiſche Gußmauerwerk der Kaiſerzeit.

Die genannten Werke dürfen als Ziegelbauten angeſehen werden, bei denen aber, entgegengeſetzt der mittelalterlich-nordiſchen oder niederdeutſchen Weiſe, die Fugen nicht in beſonderer oder auffallender Weiſe ausgezeichnet waren.

53. Ziegelrohbau.

Schon früher unterſchied man darnach einen Ziegelrohbau und einen Ziegelkunſtbau. Was die Juden zu *Moses* Zeiten in Ägypten ſtreichen mußten, war Material für den Ziegelrohbau, d. h. für den Maſſenverbrauch; was die römiſchen Fabrikanten und die kaiſerlichen Ziegeleien lieferten, war wohl ebenfalls für den gleichen Zweck beſtimmt, nur wurden dort auch Formziegel nach beſondern Zeichnungen und Modellen in beſtimmten Farben hergeſtellt.

Es iſt ein Bauen ohne Putz, man ließ das Material ſprechen, ohne neue Kunſtformen zu erzeugen. Waren ſolche verlangt, dann begnügte man ſich mit den überkommenen.

Der etruskiſchen und antik-griechiſchen[46]) und römiſchen Kunſt mit Formſteinen und farbigen Tontafeln als Bekleidungsmaterial von Holz- und Steinwerken zu bauen, folgte in Italien die „altchriſtliche“ Bauperiode, die ſich bei ihren Faſſadenbauten mit den normalen römiſchen Ziegeln einen eigenen formalen

---

[44]) Siehe: Durm, J. Die Baukunſt der Etrusker und Römer in Teil II, Bd. 2 dieſes „Handbuches“. II. Aufl. Abb. 259. S. 242.

[45]) Siehe: Zeitſchr. f. bild. Kunſt, Bd. 13 (1878), S. 114.

[46]) Vergl: Durm, J. Die Baukunſt der Griechen. III. Aufl. 1910. S. 371. Bemalte und gebrannte Tontafeln am Tempel zu Thermos.

Ausdruck ſchuf, der auf Kunſt kaum einen Anſpruch machen kann. Es iſt der „Backſteinrohbau“ in des Wortes verwegenſter Bedeutung. Nur wenige Zierglieder ſind beſonders geformt. Man ſuchte durch Querſtellungen, Hochkant-, Schräg- und Horizontalſchichtungen, Vorkragen einzelner Schichten in ununterbrochenen und unterbrochenen Lagen, durch Anordnung von Bogenfrieſen und Kleinbogenform größere Ausladungen, umrahmende oder ſchützende Gliederungen zu gewinnen. Was früher die großen Volutenkonſolen beſorgten, mußten jetzt dieſe vollziehen, die übrigens auch ſchon ihre Schatten in Pompeji vorauswarfen.

Man vergleiche in dieſem Sinne die Geſimſe von *S. Stefano* in Rom, Ravenna, Brescia, Bologna, Lucca uſw., die Abb. 78 und viele weitere Beiſpiele in den Buch- und Tafelwerken von *H. Hübsch*, *O. Mothes*, *Dehio*, *Agincourt*, auch *L. Runge* a. a. O., die bis in die frühe Renaiſſancezeit heraufreichen. Hier ſpielte weder der Model, noch das Schlageiſen, noch der Putz oder die Farbe eine Rolle.

Der moderne Anker-Baukaſten war im großen, bei monumentalen Ausführungen ſchon damals im Schwung. Pfeiler und Säulen wurden aus Kunſt- und Normalſteinen, wenn nicht natürliche Geſteinsarten vorgezogen wurden, hergeſtellt, wie früher in Pompeji, Rom, Tivoli u. a. O. Die weſt- und oſtrömiſche, und mit ihr die altchriſtliche Baukunſt hatte längſt auf dem Gebiete des Backſteinbaues das vollendet, als es in Deutſchlands Norden in techniſchen Dingen noch nicht einmal zu dämmern begann. (Ziegelrohbauten in der Mark Brandenburg erſt im XI. oder XII. Jahrhundert.)

Neben Mörtelfugen, die beim gewöhnlichen Backſteingemäuer oft ſo dick ſind, wie die Steine ſelbſt, treten noch die grünglaſierten, runden Kacheln als Zierſtücke auf (vergl. die altchriſtlichen Glockentürme zu Rom).

Die Schrägſchichten, die abgetreppten und karniesförmigen Kleinkonſolen, die Zahnſchnitte, beſonders aber die mit überkragenden Diagonalſteinen konſtruierten Hängeplatten, die Bogenfriele aus Keil- und Schrägſteinen, klingen fort bis ins ſpäte Mittelalter und in die frühe Renaiſſance.

Die noch „vielverbreitete Meinung, daß in Italien ein eigentlicher Backſteinſtil (Backſteinrohbau?) beſtehe“, wird wohl durch die Aufzählung der Beiſpiele auch ferner aufrecht erhalten werden können und durch Gedächtnisfehler anderer nicht beſeitigt werden, welche die Exiſtenz eines Backſteinrohbaues in Italien leugnen möchten. Er iſt auch noch durch Werke des Mittelalters und der Renaiſſance in dieſem Lande beglaubigt.

Wenn ſonſt auch zugeſtanden wird, daß der Backſteinbau zu allen Zeiten eine Rolle auch in Italien geſpielt hat, nie aber eine Ausdrucksweiſe gefunden habe, „die nur in ihm ausgeführt worden wäre“, ſo iſt die zweite Hälfte des Satzes, angeſichts der vorgeführten Beiſpiele, doch wohl unrichtig. Die altchriſtlichen Geſimſe aus Backſteinen haben keinen Spätergeborenen gereizt, ſie bei Werkſteinbauten nachzuahmen. So dumm ſind die Epigonen doch zu keiner Zeit geweſen.

Das Mittelalter in Italien bediente ſich, beſonders in Oberitalien, bei ſeinen Bauten gleichfalls an den Faſſadenflächen nach der Straße und bei den offenen Höfen, wohl auch im Innern kirchlicher Bauten der ſichtbar gelaſſenen Backſteine, wie dies Beiſpiele in Pavia, Chiaravalle, Mailand, Crema, Cremona, Caravaggio, Monza, Brescia, Bologna uſw. zeigen[47]), die durchweg rotes Ziegelwerk mit weißen Fugen haben.

[47]) Vergl. Abbildungen ſolcher Kirchen bei: Gruner, L. *The terracotta architecture of North Italy XIV.–XV. centuries.* London 1867. Die erwähnte Putzſchicht iſt kaum 1 mm dick.

An der *Certosa* bei Pavia (ſiehe Tafel II und III) ſind die Ziegel (Backſteine) blutrot überſtrichen und die Fugen weiß aufgemalt, wohl hervorgerufen durch die Ungleichheit des Materials in Form und Farbe und durch weniger ſorgfältige Art der Ausführung. Auch hier ſteht die Antike wieder höher als das Mittelalter und die Renaiſſance.

Die Ziegelmaße am mittelalterlichen Baptiſterium in Cremona ſind: Backſteinlängen von 23 bis 25 cm, Dicke von 6,5 cm bei 5 bis 10 mm ſtarken Mörtelfugen.

64. Dekoration im Ziegelrohbau.

Zur reicheren dekorativen Wirkung des Äußeren treten neben den Backſteinen in dieſer Zeit noch kleinere, bunt (mit Vorliebe grün) bemalte Putzflächen hinzu (Chiaravalle, *S. Gottardo* in Mailand), auch Netzmuſter, die der Verband bei Verwendung von roten und gelben Steinen ergab (*S. Francesco* in Pavia).

In Marmor überſetzt, finden wir dieſe Dekorationsweiſe auf den Mauerflächen des Dogenpalaſtes in Venedig und des hochgeführten Teiles der Faſſadenmauern der Baſilika in Vicenza, wo rötliche und weiße Marmortafeln zu einem regelmäßig wiederkehrenden Flächenmuſter zuſammengeſetzt ſind, eine Verzierungsweiſe, die bei den großen ungegliederten Wandflächen wohl ihre Berechtigung hatte.

Rankenornamente in Bogenzwickeln mit rötlichem Ornament auf grünem Grunde, oder umgekehrt, finden ſich, dekorativ gut wirkend, am Palaſte der *Visconti* in Pavia; ein Wechſel von verſchiedenfarbigen Steinen bei den Bogen, grün gefärbte Konſolen, gelbe und grüne Blattwerkgeſimſe, weiße Eierſtäbe, von roten und grünen Blättern eingefaßt, an den Apſiden der *Certosa* bei Pavia (Tafel II).

Die Art der Bemalung mittelalterlicher Terrakotten iſt in der hochintereſſanten, von dem Bologneſer Architekten *A. Rubbiani* glänzend und gewiſſenhaft reſtaurierten Kirche *S. Francesco* zu Bologna, von dem Genannten eingehend unterſucht und bekannt gegeben worden. Der Giebel zeigt eine reiche Dekoration durch eingeſetzte tellerartige Scheiben aus abwechſelnd weiß und grün gefärbter Majolika (an den Schmuck der Faſſadenfläche altchriſtlicher Glockentürme erinnernd) und ein großes weißes Marmorkreuz, das von einer Bordüre in leuchtendem Rot und ſchwarzen und weißen Streifen eingefaßt iſt. Die genannten Scheiben ſind mit Ornamenten und Tiergeſtalten bemalt, die ſelbſt wieder mit einer roten Faſſung umzogen ſind. Die Geſimſe beſtehen aus roten Backſteinbogen, die eine halbkreisförmige, weiße Putzfläche umſchließen. Die Bogenſteine bei den Fenſtern ſind abwechſelnd aus roten und hellen (weißen) Backſteinen zuſammengeſetzt. Die Backſteinwände zeigten Spuren von Tönung, die aus dem XIV. Jahrhundert ſtammt. Die Pfeiler waren nicht bemalt, nur die Oberfläche der gelblichen Backſteine waren rot geſtrichen (*integgiati di rosso sul vivo mattone*, wie dies nach der Ablöſung des ſpäter angetragenen Putzes auf den gelben Backſteinen feſtgeſtellt werden konnte. Die zum Teil noch vorhandenen Putzüberzüge ſind ſpätern Datums.) Rot geſtrichen war auch das Portal.

Im XII. Jahrhundert waren in Bologna hauptſächlich die gelben Backſteine im Gebrauch, im XIV. überwiegen die roten Steine. Kapitelle und Baſen der Pfeiler ſind aus Macigno (Sandſtein). Auch die Pfeiler der im Innern jetzt gelb und weiß getünchten mächtigen Kirche von *S. Petronio* zu Bologna

Handbuch der Architektur II. 5, 2. Aufl.
J. M. Gebhardt's Verlag, Leipzig.

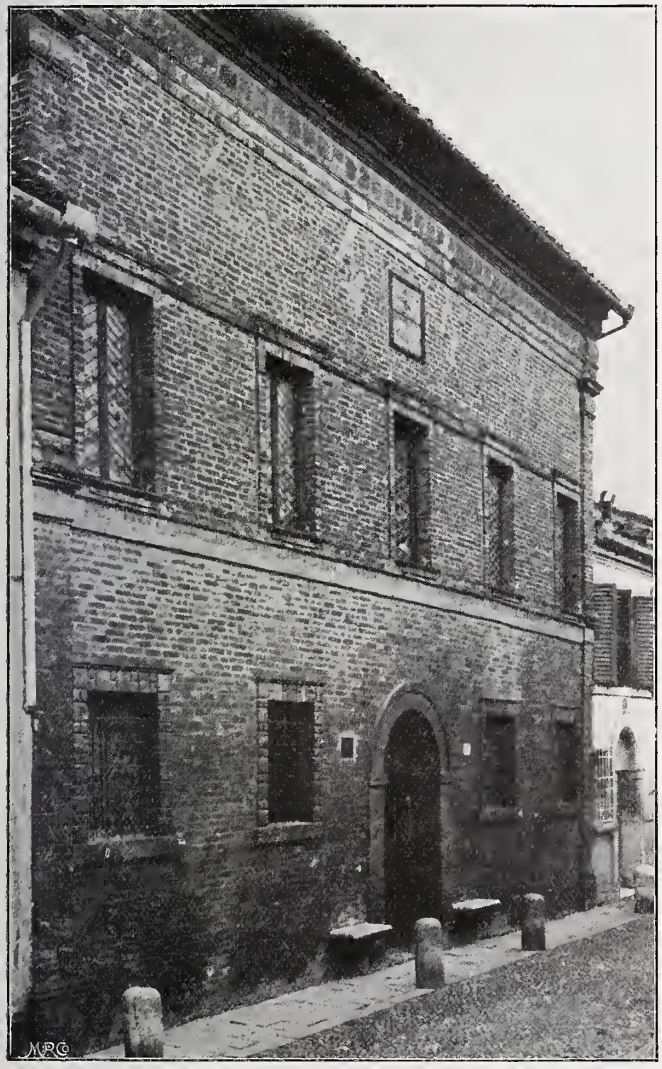
Nach: Gruner, L., The Terracotta-Architecture of North Italy. London 1867.

Apside von der Certosa bei Pavia.

zeigten urſprünglich die gleiche rote Tönung wie in *S. Francesco*, nur ſchmückten dort außerdem noch gemalte Figurenbilder die Pfeilerflächen[48]).

Unverfälſcht iſt auch der „Backſteinrohbau“ durch die eigenartig gemuſterten Wandflächen verſchiedener äußerer Wandflächen, die einen Putzüberzug vollkommen ausſchließen, an der wunderlichen Baugruppe von *S. Stefano* in Bologna zu erkennen, an einer Vielheit kleiner Kapellen und Kirchen, einer ſcheinbar unregelmäßigen Gebäudegruppe, eigentlich *Monastero Gerusalemme* genannt[49])“.

Abb. 74.



Einfachſtes Backſteinhaus des *Ariost* zu Ferrara.

Wie die altchriſtliche Baukunſt, ſo ging auch die mittelalterliche ihre eigenen Wege auf dem Gebiete des Backſteinbaues, wobei die letztere eine reichere ornamentale Durchbildung des Details, ſowie eine Vermengung von natürlichen mit künſtlichen Steinen, in vermehrter Weiſe, herbeiführte und zu den mehrfarbigen und glaſierten Steinen noch den glatten und bemalten Putz hinzufügte. Der altchriſtliche Baukaſtenſtil wurde am Äußern verlaſſen: ein künſtleriſch bedeutſamer Fortſchritt im Backſteinbau unter Einbeziehung neuer Dekorationselemente. An Stelle der Armſeligkeit trat die Wohlhabenheit und in der Zeit der Frührenaiſſance der Reichtum und die Pracht der Dekoration.

Wenn nun zuweilen noch geſagt wird: „Man verbarg den Backſtein nach außen durch Verputz, die Gliederungen und Verzierungen wurden nach dem Verſetzen mit dem Meißel wie aus dem Bruchſtein herausgearbeitet“, ſo kann man höchſtens die angeführte Überarbeitung gelten

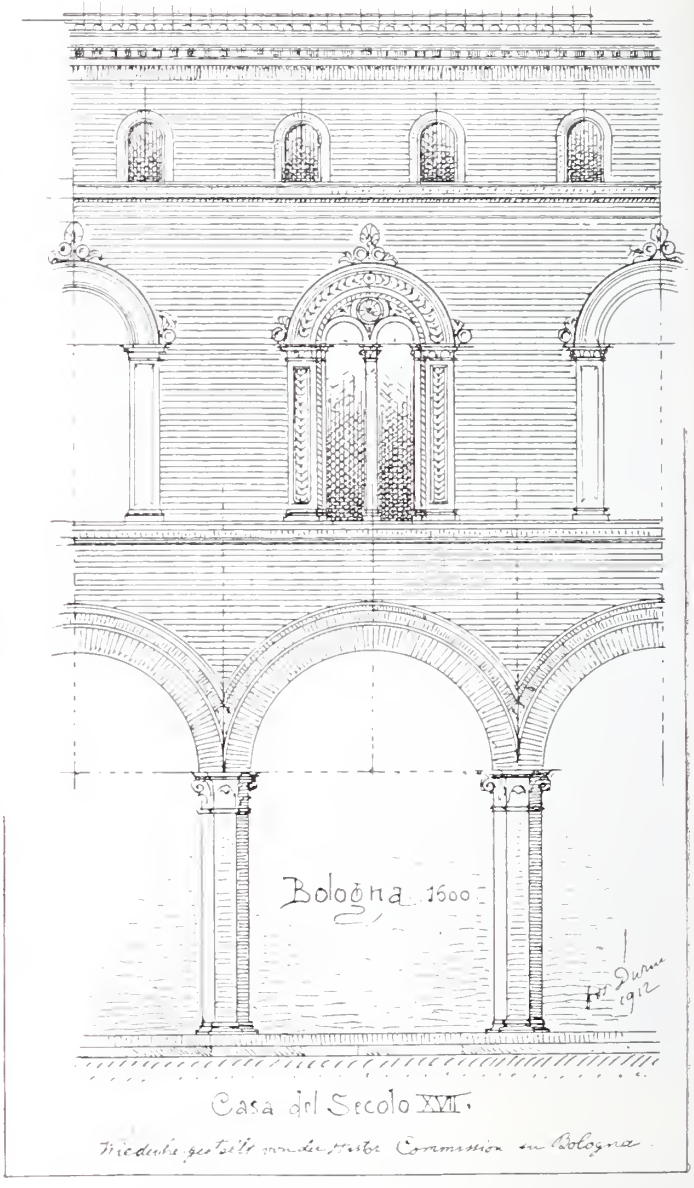
[48]) Vergl. die intereſſante, ſchön ausgeſtattete Publikation: *La chiesa di S. Francesco e le tombe dei Glossatori, Bologna. Restauri dell' anno 1886—1890. Note storiche ed illustrative di Alfonso Rubbiani.*

[49]) Vergl. den Grundriß bei O. Mothes. Die Baukunſt des Mittelalters in Italien. Jena 1883. Fig. 95. S. 284 und ebendaſelbſt die etwas dürftig dargeſtellte Anſicht des Äußern und einiger Details, deren Anfänge in das IV. Jahrhundert Chr. Zeitrechnung zurückreichen. Auch Backſteinbauten auf Murano u. a. O. wären hier zu beachten.

laſſen, alles übrige beruht auf einem Irrtum, wie auch die Bekanntgebung, daß man die Beſtätigung der fraglichen Behauptung in Bologna an den ganz unglücklich gewählten Beiſpielen, an *S. Stefano* und *S. Petronio*, feſtſtellen könne.

Auch die Baukunſt der Renaiſſance blieb bei ihren Backſteinbauten nicht auf halbem Wege ſtehen. Sie geſtaltete das Künſtleriſche weiter aus, was das Mittelalter begonnen, zog beim Faſſadenbau den Sand- und Kalkſtein neben dem ſcharf gebrannten dunkeln und hellen Backſtein heran, ließ beide ſichtbar, dehnte den Putz auf Freiſtützen und größere Wandflächen aus, als Unterlage für dekorative Malereien, erhöhte den Reiz der Terrakotten durch die reichſten Reliefverzierungen auf Pilaſtern, bei Kapitellen, Architraven, Friefen, Geſimſen, Kleinbogen und großen Tragbogen, Fenſter- und Türumrahmungen, wobei der im Vortext erwähnten Eigenart des Materiales Rechnung getragen wurde. Von der Möglichkeit der Herſtellung des Ornaments durch Model bei geringen Ausladungen der Konſtruktionsteile wurde der ausgiebigſte Gebrauch gemacht und zwar in einem Formenreichtum, der nie wieder erreicht wurde. Der Wechſel der dunkelroten Backſteintönung mit weißen oder bemalten Putzflächen, durch Figurenſchmuck, vegetabiliſche und Groteskornamente belebt, ſchuf ein prächtiges Schaubild in den Höfen und nach den Straßen.

Abb. 75.



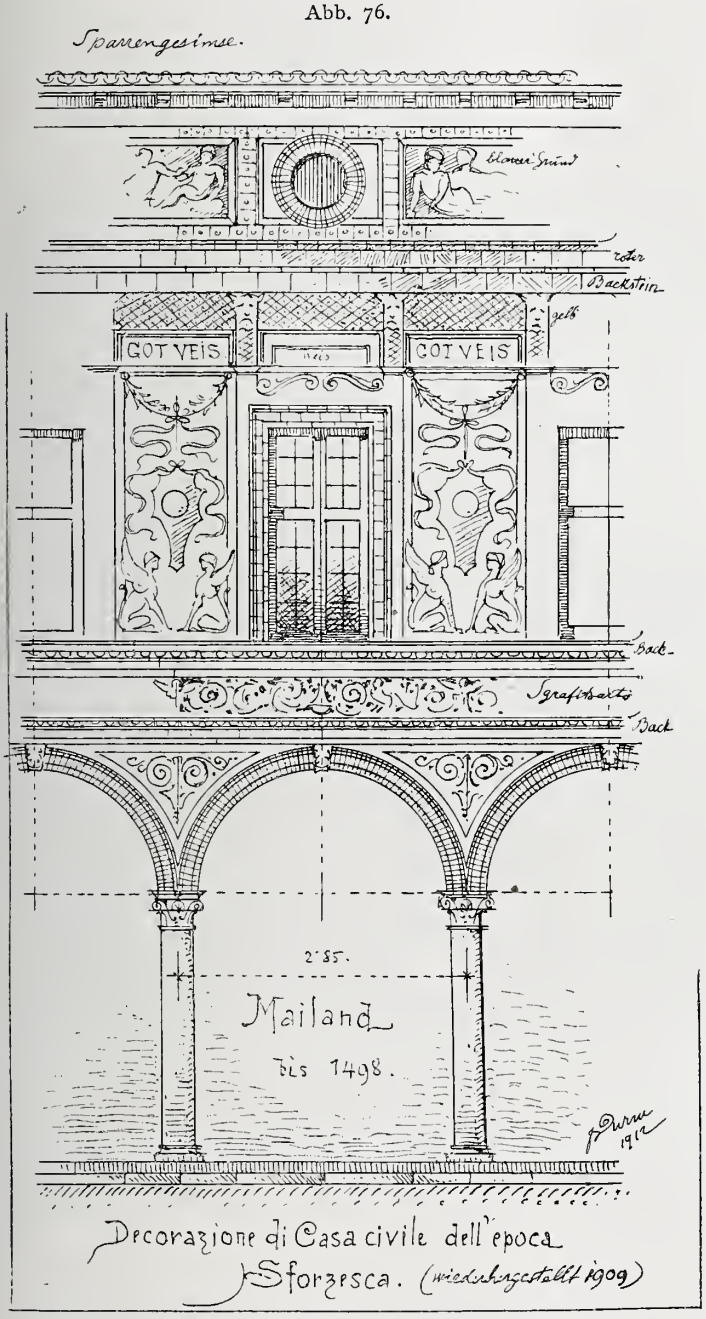
Backſteinfaſſade aus Bologna.

Der vergänglichen Malerei auf Putz folgte die monumentale mit glaſierten Ziegeln, die dann in Tonmedaillons und Friefen in vollen bunten

Farben, teilweiſe in Goldfaſſungen prangend, eine ſchöne reiche Fortſetzung fanden.

Wer aber dafür kein Geld hatte, begnügte ſich auch mit dem einfachſten, wie das kleine Wohnhaus des *Ariost* in Ferrara zeigt, das an Schmuck nur die bekannte Inſchrift in zweifelhaftem Latein aufweiſt, bei dem aber (vergl. Abb. 74) jeder Schmuck vermieden iſt und deſſen Straßenſeite einzig und allein den „Backſteinrohbau“ mit abgeſcheibten Mörtelfugen zeigt. Solcher Art wird es noch mehr auch in der glanzvollſten Zeit der Renaiſſance in Italien gegeben haben. Das Haus des Architekten *Biagio Rossetti* in Ferrara mit Stich- und Rundbogenfenſtern wäre hier noch zu nennen.

Abb. 76.



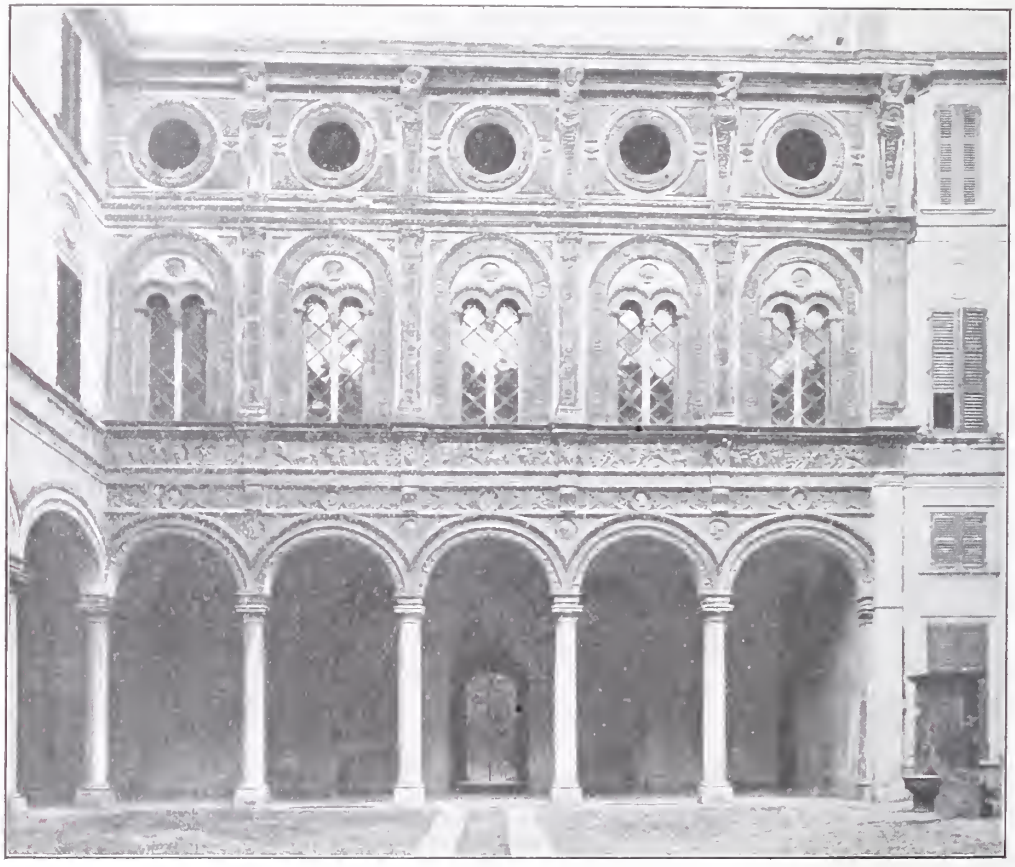
Backſteinfaſſade mit Malereien aus Mailand.

Ich ſtelle dieſem die Faſſade eines Bologneſer Hauſes aus dem XVII. Jahrhundert gegenüber, das von dem *Comitato storico di Bologna* in der *Via Galliera* rekonſtruiert wurde (vergl. Abb. 75) und dann die eines weiteren aus der »*Epoca Sforzesca*« in Mailand, die im Hofe des *Castello* 1909 wieder aufgerichtet wurde und alle Möglichkeiten des Backſteinbaues der italieniſchen Renaiſſance (vergl. Abb. 76) mit den entſprechenden Details vorſieht.

Der backſteinernen Armeleutfaſſade des *Ariost*'ſchen Wohnhauſes in Ferrara wären die überreichen Straßen- und Hoffaſſaden von Paläſten in Cremona gegenüberzuſtellen mit ihren Säulchen, Kandelabern, Karyatiden und Bildwerken

bei den Geſimſen. Die leichte Bildſamkeit des Materiales und die Möglichkeit der faſt mühelofen Wiederholung und Vervielfältigung von Ornamenten und Figuren treibt hier ihre ſchönſten Blüten. Von dem altchriſtlichen oder mittelalterlichen Backſteinrohbau ohne Kunſtformen iſt hier nichts mehr zu ſpüren überall dagegen das freie Walten einer faſt zügelloſen Phantaſie. Die Ausdrucksweiſe war gebunden, durch die Eigenart des Materiales hervorgerufen; aber gerade die gezogenen Schranken, haben wunderbares gezeitigt.

Abb. 77.



Backſteinfaſſade des Hofes des *Palazzo Stanga* in Cremona.

Was mit dem Materiale möglich war, wurde geleiſtet, feine Schwächen wurden überwunden, aus der Not eine Tugend gemacht und triumphierend konnte der Genius der Renaiſſance-Architektur auch auf dieſe nicht mehr erreichte und nicht übertroffene Leiſtung blicken.

Waren auch in der Dekoration mächtig wirkende Architekturgebilde mit dem Materiale nicht zu erzwingen, wie dies die Technik mit Werkſteinen ermöglichte, ſo traten an deren Stelle doch Schöpfungen von unendlich feinem Reize und hohem baukünſtleriſchem Werte von beſonderer Eigenart. Wunderbares bieten in dieſer Art die Kloſterhöfe der *Certosa* bei Pavia, in ihrem glänzenden Reichtum von Bildwerken, auf feinen Marmorſtützen ruhend, bei weitgeſprengten, farbloſen Gewölbedecken. Man wird durch ſie an die ähn-

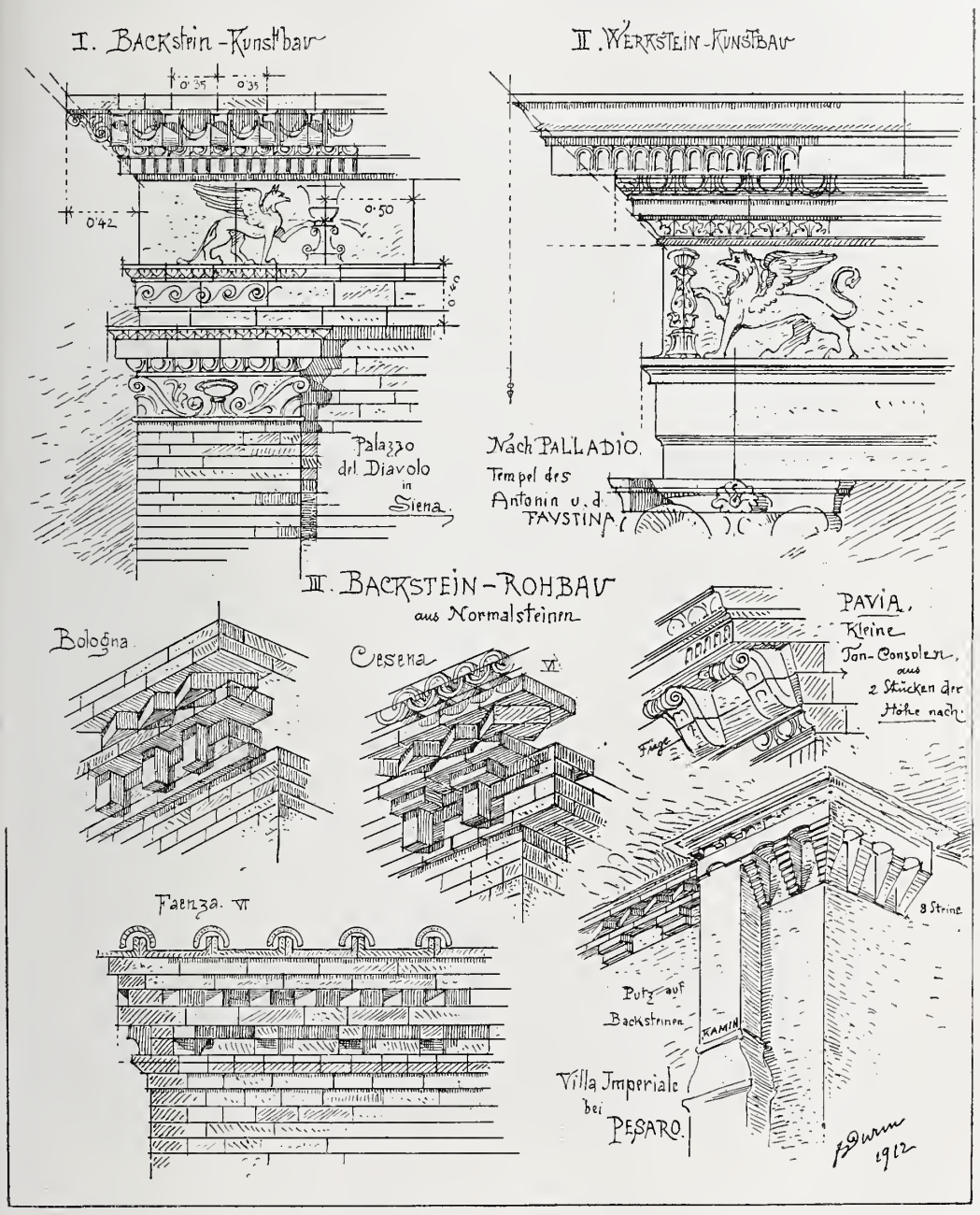
Handbuch der Architektur II. 5, 2. Aufl.
J. M. Gebhardt's Verlag, Leipzig.

Nach: Gruner, L., The Terracotta-Architecture of North Italy. London 1867.

Bogenstellung und Gesimse aus dem Hofe der Certosa bei Pavia.

lichen Glanzleiſtungen der *Cosmaten* erinnert, wo einen der gleiche Zauber gefangen hält.

Abb. 78.

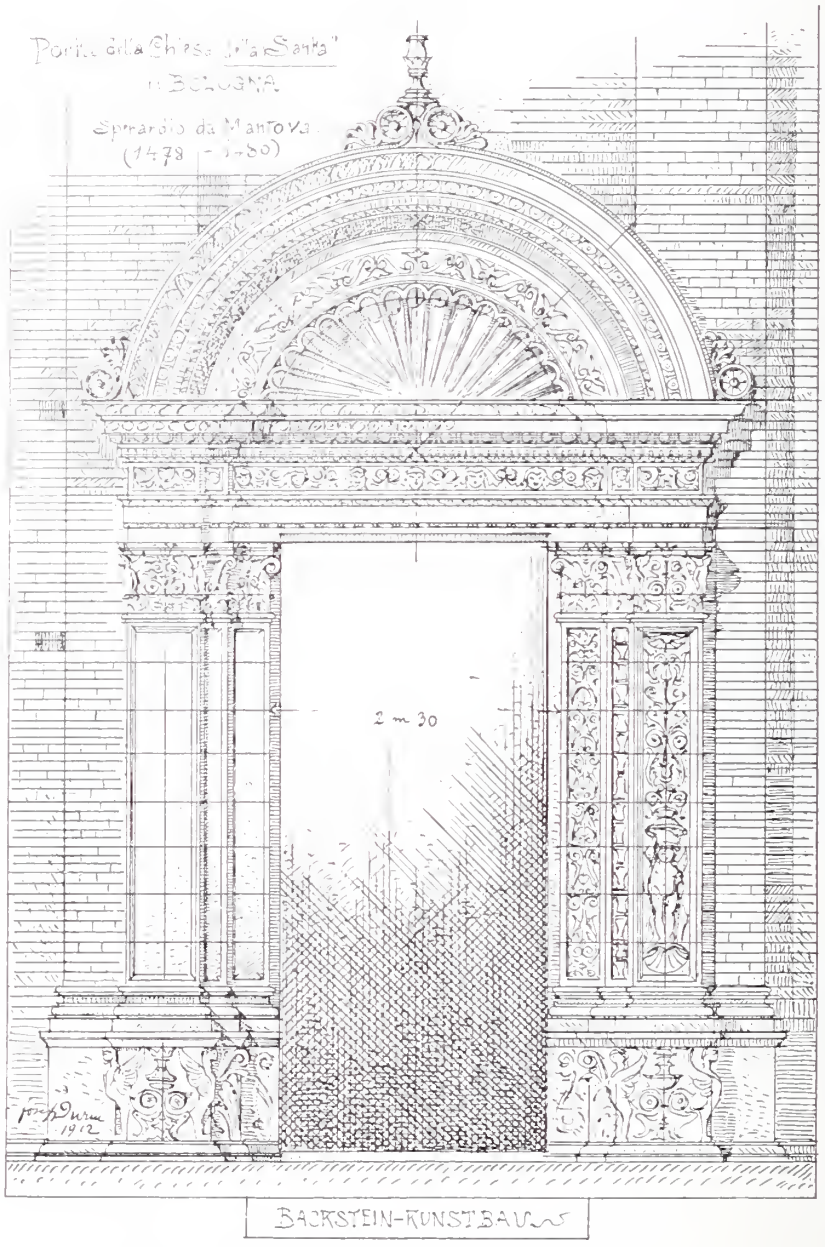


Beiſpiele von Geſimſen aus Kunſt- und Normal-Backſteinen (Backſteinrohbau).

Bei dem Beiſpiele (Tafel III) ſind die Säulchen aus weißem Marmor, die Dreieckszwickel bei der Bogenarchitektur verputzt und bunt bemalt, während die Archivolte, die Medaillons und die Geſimſe die einheitlich grell rot getönten Terrakotten zeigen (zum Teil neu übertüncht).

Die Umfaffungswände des Baues find am Äußern aus Backfteinen von ungleicher Farbe, ungleichem Format mit ungleichftarken Mörtelfugen, alfo nicht in tadellofer Ausführung hergeftellt. Diefe Backfteine find (ähnliche Er-

Abb. 79.

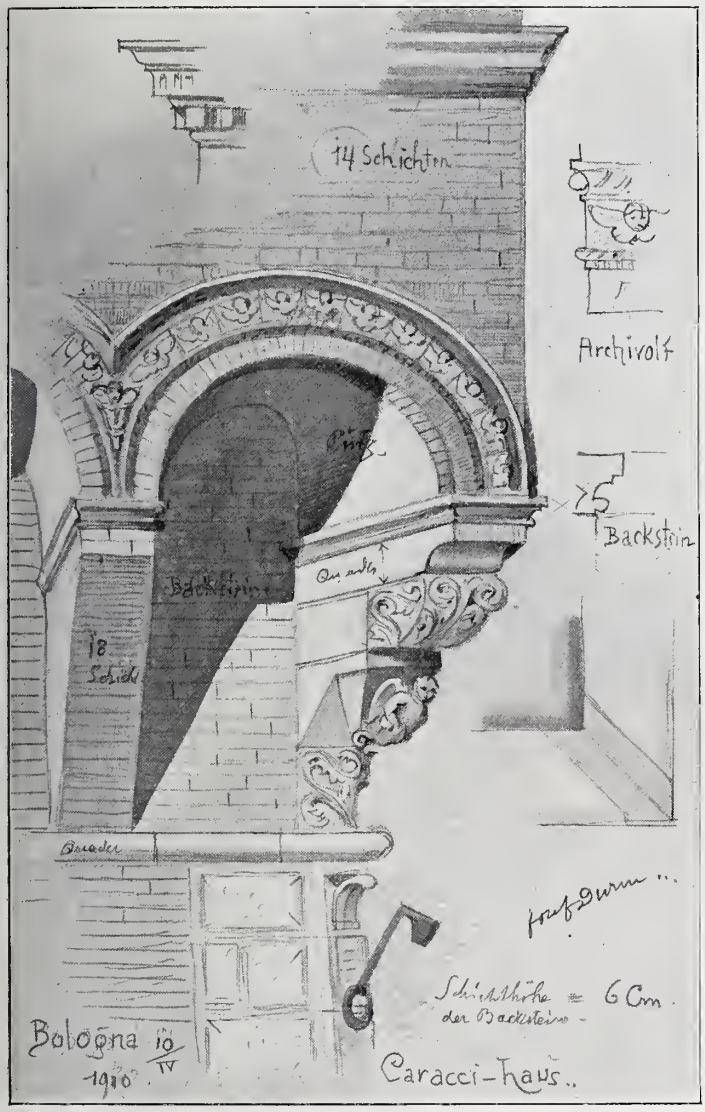


Portal aus Backfteinen, entwickelter Kunftbau aus Bologna.

fcheinungen find auch an andern Orten z. B. in Bologna zu verzeichnen) mit einem kaum 1 mm dicken, rot getärbten, fein geglätteten Putz überzogen, auf den mit weißer Kalkfarbe regelmäßige Fugen aufgemalt find. Ein zweifelhafter Erfatz für fchönes Material und faubere Arbeit!

Daß aber „alle aus Backſteinen gebaute Renaiſſancepaläſte in Italien dünn verputzt, rot gefärbt, die Putzflächen überſchliffen und mit Firniß überzogen waren (die aufgemalten Fugen werden tot geſchwiegen), daß alle ihre Ornamente geformt und nachgemeißelt, daß die Backſteine überall verputzt worden ſeien“, entſpricht keineswegs den Tatſachen. Eine Verallgemeinerung dürfte überhaupt ausgeſchloſſen ſein.

Abb. 80.



Konſolengeſimſe mit Kleinbogen aus Bologna.
(Backſteinrohbau in Verbindung mit Backſteinkunſtbau.)

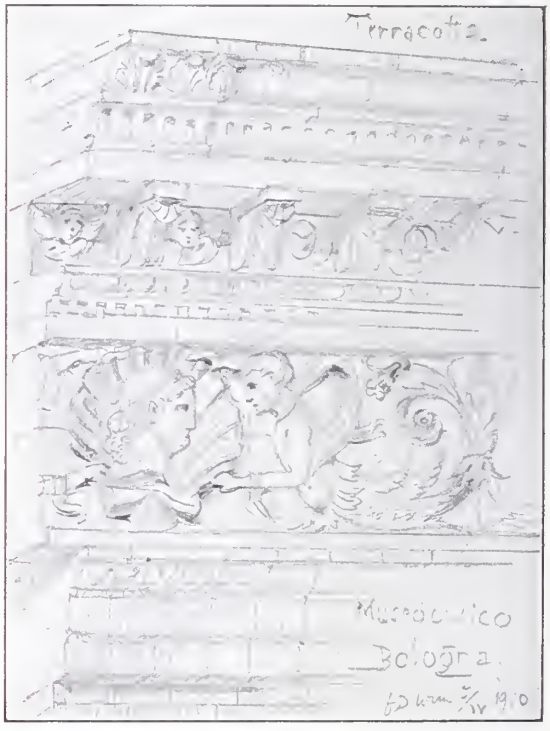
Der ausführende Techniker ſieht mit Bedauern, daß in den wenigſten Fällen, auch bei den Publikationen über Backſteinen nicht, die Fugenſchnitte und Verbände angegeben ſind und nur ſelten über die Konſtruktion der Vorkragungen der Gurt- und Hauptgeſimſe eine Auskunft erteilt wird. Was z. B. *Gruner* in ſeinem Prachtwerk darüber gibt, iſt zu wenig, um ſichere Schlüſſe daraus ziehen zu können. Auch *Runge* iſt nicht ſehr mitteilſam über die Anordnung der Stoß- und Lagerfugen und Verbindungen der Formſteine mit dem Gemäuer aus Normalſteinen. In der neuen Folge ſeiner „Beiträge zur Backſteinarchitektur Italiens, Berlin 1853“ gibt er uns die Konſtruktion einer Backſteinſäule mit Kanneluren, die an ähnliche Ausführungen in Pompeji und Rom erinnern. Halbſäulen aus Tuff- und Backſteinen gemiſcht, an der Außenfläche mit Putz überzogen, finden ſich im Rundhofe der *Villa Madama* bei Rom, nach antik römiſchem Vorbilde. Die darüber gelegten Architrave ſind, wie geſagt, als ſcheitrechte Bogen aus Backſteinen ausgeführt (vergl. Abb. 92).

Im ältern Teil des angezogenen Werkes (Berlin 1846) ſind die von mir beſprochenen Mauerteile von *S. Francesco* in Bologna und deren Bekleidungen

mit Majolikaplatten, auf Blatt XXIV die Konſtruktion eines Gurtgeſimſes an einem Hauſe zu Ferrara, aber ohne weitere Erklärung im Text, ſowie die auf Konſolen ſtehenden Zwickelfiguren des einen Hofes der *Certosa* bei Pavia, die aus vier Stücken der Höhe nach zuſammengeſetzt ſind, erwähnt.

Zur Frage der Bemalung der Terrakotten nimmt auch *L. Gruner* a. a. O. (Seite 51, Ausgabe 1867) Stellung unter Bezugnahme auf die von ihm gegebenen Farben an den Hauptgeſimſen nach den Höfen der genannten *Certosa*, wobei er ausführte, daß: „zur Erhöhung der Schönheit des Anblickes ſeien einzelne Teile mit einer Art von Ölfirniß überzogen, bezw. bemalt. Die Farben wären zwar nahezu verſchwunden, aber doch noch gerade genug Reſte und Spuren von ſolchen vorhanden, um feſtſtellen zu können, welche Teile bemalt waren“ (vergl. Farbdrucktafel II). Der Grund der Bogenzwickel in dem Hofe iſt bei *Gruner* gelb angegeben, *Runge* will für dieſen blau. Nach dem großen Haupthofe nimmt *Gruner* das Laubwerk der Konſolen und anderes Blattwerk grün geſtrichen an, die Eierſtäbe weiß und weitere Ornamente gelb. Ich ſah ſie 1866 zum erſten Male, ſpäter wiederholt und zuletzt 1912. Ich muß geſtehen, daß die genannten farbigen Überzüge ſtark in dieſem Zeitraum gelitten haben, was wohl mit der angewandten Technik zuſammenhängen mag und *Strack* (a. a. O.) veranlaßt hat, die Angaben *Gruner*'s mit einem Fragezeichen zu verſehen, das ich nach meinem jüngſten Beſuch im Januar 1912 abſetzen möchte, da die Farben immer noch zu unterſcheiden ſind. Die Bogenzwickel der Hofarkaden ſind verputzt und auf den Putzgrund ſind weiße Ornamente auf rotem und grünem Grund aufgemalt; *Runge* will dagegen für dieſen blau angenommen wiſſen.

Abb. 81*a*.



Hauptgeſimſe aus Architrav, Fries und Corona beſtehend, in Bologna.

(Reichſte Ausbildung.)

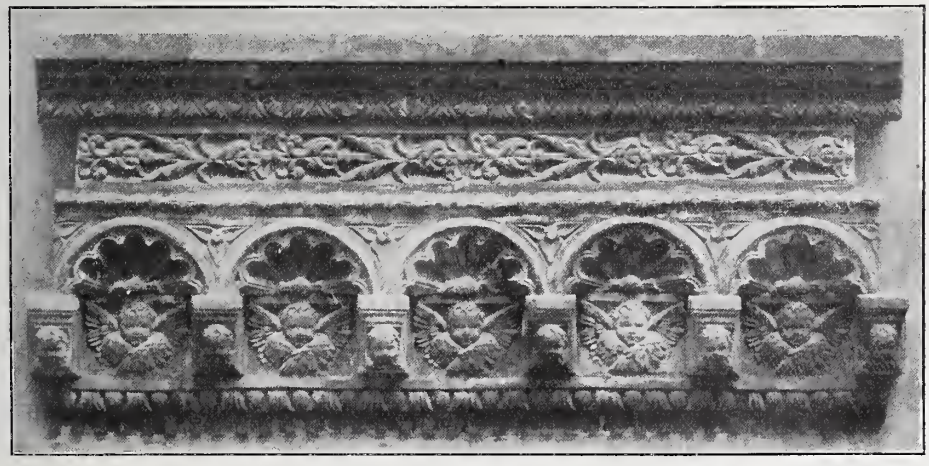
65. Ziegelkunſtbau.

In ſeinem verdienſtvollen Werke über die Ziegelbauwerke des Mittelalters und der Renaiſſance in Italien (Berlin 1889) macht Prof. *H. Strack* einige Angaben über die Konſtruktionen und die Formenbehandlungen des Backſteinkunſtbaues und führt bei der Herſtellung der Umfaſſungswände aus, daß ſie ſelten eine regelrechte Verbandſchichtung zeigten (vergl. das von mir über die Umfaſſungsmauern der *Maria delle Grazie* zu Mailand (S. 94) aber auch das über *S. Maria presso S. Celso* in Mailand Geſagte), daß ferner eine Muſterung im Verbande ſelten vorkomme und wenn, dann nur in roter und gelber Farbe. Die Steingrößen ſeien 26 bis 31 cm lang, 12 bis 15 cm breit und 4 bis 8 cm dick, bei einer Stärke der Fugen von 3 bis 10 mm.

Die Wandöffnungen ſind ſpitz- und flachbogig geſchloſſen, andere mit ſcheitrechten Bogen, die meiſten durch Rundbogen. Bei den Bauten in Bologna

Abb. 81*b*.

Abb. 81*c*.



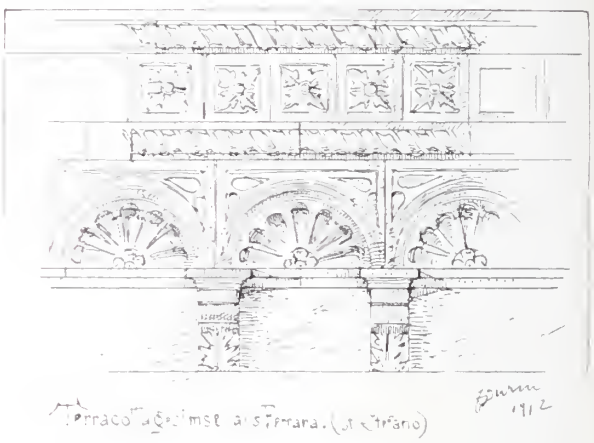
Derzeitiger Zuſtand eines Backſteingeſimſes aus Bologna.
Im Hofe des *Museo civico* daſelbſt aufgeſtellt.

ſind die Kämpfer und Scheitel dieſer Bogen durch Akroterien beſonders ausgezeichnet (vergl. Abb. 88). Die Fenſterlichte ſind bei reichen Faſſaden noch

durch Pilaſter mit Gebälken, freien Aufſätzen oder Giebeln umrahmt. Dabei iſt die Einrahmung der Eingangsportale in Sonderheit bei den Bologneſer Bauten von größtem Reichtum (vergl. Abb. 79).

Pfeiler, Pilaſter und Säulen, wo ſie glattflächig gehalten ſind, entgegen dem Flächenmauerwerk, ſorgfältig geſchichtet, wurden auch vielfach aus Formſteinen und mit reicher Ornamentik bedeckt, hergeſtellt. Andere auch mit Zierleiſten und eingelegten Plättchen geſchmückt, die meiſt erſt nach der Vollendung des Rohbaues in ein Mörtelbett eingedrückt wurden. Wie weit Eiſenklämmerchen zur Verwendung kamen, iſt mir nicht erſichtlich geworden, aber wohl nicht unwahrſcheinlich im Sinne der antiken Praxis durchgeführt. (Befeſtigung antiker *Tubuli*?) Bei der Gliederung der Mauerflächen durch Figuren und kandelaberartige Stützen dürfte man ſicher bei deren Befeſtigung zu dieſen Hilfsmitteln gegriffen haben (*S. Maria delle Grazie* in Mailand, Palaſtfaſſaden in Cremona und Pavia u. a. O.). Die frühe, oberitalieniſche Renaiſſance bevorzugt die feingliederigen Kandelaberſtützen, an Stelle der Pilaſter, bei ihren reichern Bauten, vermehrt dadurch den prickelnden Reiz der Ornamentierung der Faſſadenflächen, begibt ſich aber dabei eines feſten, ſtruktiv wirkenden Elementes (vergl. S. 74).

Abb. 82.



Backſteingeſimſe aus Formſteinen in Ferrara.

Um größere Ausladungen bei Geſimſen zu ermöglichen, wurden auch Hohlſteine angewendet, aber nicht in der Art der Hohlkörperkonſtruktionen, wie ſie bei den Werkſteingeſimſen an den Paläſten zu Florenz und Siena vorkommen. *Strack* a. a. O. belegt dieſe Annahme durch eine Darſtellung des tönernen Hauptgeſimſes des *Palazzo Follini* zu Siena (vergl. Tafel 28, Abb. 1 und Tafel 21 daſelbſt und unſere Abb. 86).

Die Länge der Tonſtücke ſeien nach ſeinen Vermeſſungen 37 bis 44 cm, was nicht gerade viel iſt. Die Tiefe des Einbandes hätte nicht ermittelt werden können, nur ſchienen ihm die Hohlſtücke oft nicht genügend hintermauert worden zu ſein. Aber auch dieſe Geſimſe aus Terrakotta wurden, wie die abſchließenden Steingeſimſe bei manchen Palaſtbauten, des öfteren durch hölzerne Sparrengeſimſe weit überragt, wodurch den unterliegenden Mauerteilen mehr Schutz gegen Regen und Sonne gewährt wird. (Vergl. Abb. 85, Hauptgeſimſe des *Palazzo Sforza* zu Imola mit 0,63 m und des *Palazzo Pollini* zu Siena mit 0,53 m Ausladung nach *Strack*.) Abb. 78 gibt nach der gleichen Quelle das Abſchlußgeſimſe der *Cappella* beim *Palazzo del Diavolo* zu Siena, wo die Verkleidung des Frieſes mit Tonplatten gezeigt iſt.

Bei dieſen Geſimſen, die dem „Backſtein-Kunſtbau“ angehören, der andere Tendenzen verfolgt als der „Backſtein-Rohbau“, iſt die Abwandlung vorausgegangener Steinformen ohne weiteres zu erkennen. Nicht aber wird man die kandelaberartigen Vertikalgliederungen auf den Mauerpfeilern zwiſchen den

Fenſtern, zwiſchen Horizontalgeſimſen eingeſpannt und ſcheinbar Stockwercksgurten tragend, als einer vorausgegangenen Steinarchitektur entlehnt anſehen wollen. Eher wird man die kandelaberartigen Stützen aus Stein (*Maria dei Miracoli* in Breſcia u. a.) als eine Nachbildung von Terrakotten anſehen dürfen. *Filarete*, *Michelozzo* und ſpäter *Bramante* haben in Oberitalien mit dieſen Gebilden der *Amadeo*, *Solari* und *Rodari* aufgeräumt und dafür feſte, organiſch wirkende Pilaſter und Halbſäulen eingeſetzt. Sie ſchieden dort aus, während ſie in Toskana und weiter ſüdlich nie Platz gewonnen haben. *L. B. Alberti*, *Rossellino* und *Laurana* ſetzten ſie ſchon vorher bei ihren Werken außer Kurs.

Abb. 83.

Reiches Konſolengeſimſe mit Architrav ohne Fries in Bologna.
Konſolen durch Muſcheln verbunden.

Die Verwendung der Normalſteine zur Herſtellung von Werkformen, wie ſie die Quaderarchitektur zeitigte, die dann durch Stuckaufträge und gezogene Stuckprofile ihre letzten Kunſtformen erhielten, iſt der ſpäteren Epoche des Stiles wohl eigen, aber keine geſunde Äußerung desſelben. Werden Boſſagequader mit dieſer backſteinernen Kernform und gipferen Kunſtform gemacht, ſo iſt dies eine Verirrung (Haus des *Giulio Romano* und *Palazzo del Tè* zu Mantua ufw.), die vielfach durch Zeit- und Geldmangel entſchuldigt werden mag.

Der Überzug von Mauerwerk aus Normalſteinen mit Putz, als Unterlage einer künſtleriſchen Dekoration (*Sgraffito*, *Fresco*, *Incrostazione* mit bunten Ton- und Marmorplatten) hat dagegen ſeine Berechtigung.

Die Verwendung von Hohlſteinen im Sinne der antikrömiſchen Tubuli oder in Form von Töpfen wie bei den ſyriſchen Gewölben oder bei der Kuppel von *San Vitale* zu Ravenna, ſind mir bei Renaiſſancebauten nicht bekannt geworden. Das Ausdehnungsgebiet der Verwendung farbig glaſierter Ziegel oder glaſierter Tonwerke war begrenzt; es beſchränkte ſich auf Toskana; die lombardiſche-venezianiſche Architektur hat nichts davon aufzuweiſen.

Aus der Reihe von prächtigen Renaiſſancepaläſten der früheren Zeit, die den Backſteinkunſtbau in konſequenter Weiſe und in ſchönſter Form bei reichſter Durchbildung zeigen, wären hier beſonders anzuführen:

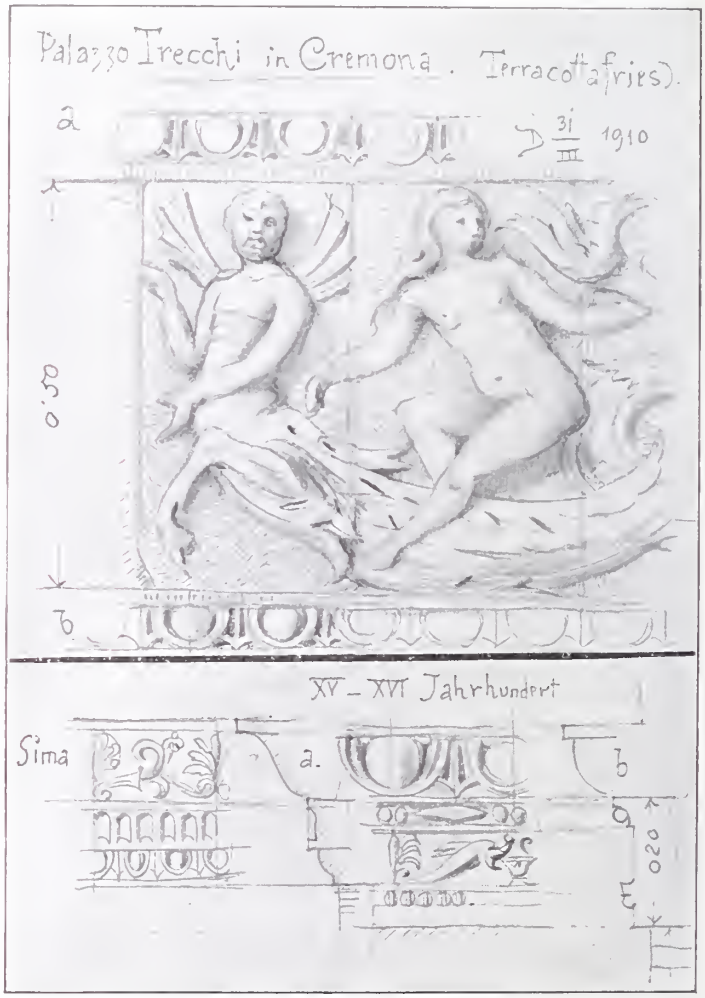
1) In Ferrara: *Palazzo Roverella* (1502).
Palazzino di Marfisa d'Este.
Hof des *Palazzo di Lodovico il Moro.*
2) In Pavia: *Palazzo Bottigella.*
3) In Cremona: *Palazzo Stanga.*
4) In Bologna: *Casa dei Carracci* (Mitte des XV. Jahrh.).
Palazzo Ghislardi, ora Fava (1483).
Casa Vecchietti (XV. Jahrh.), reſtauriert (1883).
Casa Gualandi (XV. Jahrh.).
Palazzo Fabicini, ora Pallavicini (1497—1528).
Archi del Portico d. S. Giacomo (1478—1481). (Friefe.)
Oratorio dello Spirito Santo. (Ende des XV. Jahrh.)
Porta della Chiesa „della Santa" (1478—1480).
Palazzo dell'Arte dei Drappieri (1496[30]).

In den genannten Orten wohlerhaltene Prachtſtücke, die man auf Flächenbehandlung, Relief, Farbe, Größe und Form, den Fugenſchnitt und die Stärke des Materiales leicht unterſuchen kann. Auch photographiſche Aufnahmen derſelben ſind zu haben, die aber nicht immer das geben, was der Techniker gerne wiſſen möchte und muß.

In den ſtädtiſchen Muſeen *nella Corte Ducale del Castello Sforzesco* zu Mailand ſind in den Sälen zu ebener Erde verſchiedene lombardiſche Architektur-Terrakotten bequem zum Studium aufgeſtellt, ebenſo ſind im rückliegenden kleinen offenen Hofe des *Museo Civico* zu Bologna architektoniſche Terrakotten, den dortigen Gebäuden entnommen, untergebracht.

Für ein Studium ebenſo bequem liegen die Backſteinfaſſaden in den Höfen und nach der Straße der Paläſte *Fodri* (1586, inſchriftlich beglaubigt) und

Abb. 84.



Die Abwandelung eines Friefes in Cremona, von Abb. 81 aus Bologna.

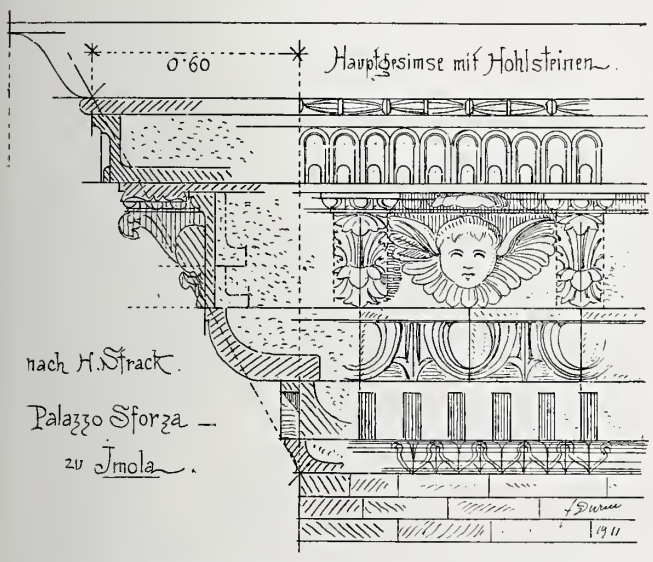
[30]) Vergl.: *Francesco Malaguzzi Valeri. L'architettura a Bologna nel Rinascimento. — Rocca S. Casciano 1899.*

Stanga zu Cremona, mit feinen netten kleinen Karyatiden und Brüſtungen im Obergeſchoß ſowie den kandelaberartigen Stützen aus roter Terrakotta (vergl. Abb. 77). Was wird z. B. nicht alles in den Städten und Städtchen Crema, Chiaravalle bei Mailand, Vareſe, Saronno, Brescia, Pavia an unverputzten, eigenartigen Backſteinarchitekturen aus dem Mittelalter und der Renaiſſancezeit geboten!

Was geben uns nicht alles ſchon auf dieſem Gebiete die Sieneſer Paläſte und die öffentlichen Bauten des Mittelalters des genannten Platzes an hochentwickelten Backſteinbauten[51])? Keine Landſchaft, keine Stadt und kein Flecken hat ſich dem Bauen mit künſtlichen Steinen entzogen und entziehen können, wie dies beiſpielsweiſe die Abb. 80 bis 88 zeigen.

Abb. 84 zeigt ein Frieſsſtück zwiſchen Achitrav und Corona vom Hauptgeſimſe des *Palazzo Trecchi* zu Cremona mit den Profilen des zugehörigen Architraves und Geſimſes. Abb. 81*c* gibt eine ähnliche Bildung, nur iſt das Geſimſe reicher geſtaltet, indem es kleine Terrakottenkonſolen mit zwiſchengeſetzten Tonplatten zeigt, die mit Engelköpfchen geſchmückt ſind. Der Fries ſtammt von der Säulenhalle der dem *Divo Jacobo* geweihten Kirche in Bologna und iſt dort mit hellgrauer Farbe überpinſelt, aber ſonſt gut erhalten. Die Zuſammenſetzung der einzelnen Teile, bezw. der Fugenſchnitt derſelben iſt an dem Muſeumsſtück gut zu erkennen. Ein weiteres Stück gibt Abb. 82, ein Bogengeſimſe aus Ferrara, mit kleinen Konſolen, deren Zwiſchenräume mit Muſcheln ausgeſetzt ſind: ein beliebtes und wirkungsvolles dekoratives Motiv dieſer Zeit. Ferner bringen wir ein Frieſsſtück (Teil der Abb. 83), bei dem das Muſchelmotiv wiederkehrt, beſonders intereſſant, weil man an ihm die Spuren des virtuos geführten Modellierholzes (nicht aber des Steinhauer-Schlagzeuges) ſehen, fühlen und greifen kann, und von einem Stucküberzug oder deſſen Spuren auch nicht der leiſeſte Schimmer vorhanden iſt. Als Ecklöſung von Wert ſei in Abb. 80 noch ein Teil der großen Tragkonſolenanordnung gezeigt, die aus glatten Backſteinen mit halbkreisförmigen Bogen überſpannt, ausgeführt iſt. Die unter einem Winkel von 45° ſtehende Eckkonſole iſt aus Werkſteinen geſchichtet. Der Bogen nach dieſer iſt elliptiſch gezogen, die Wölbung tonnenartig, wobei dem Wandbogen eine etwas ſeltſame Form zuteil wird. Ob es aber anders zu löſen war, bezweifle ich, wenn die

Abb. 85.

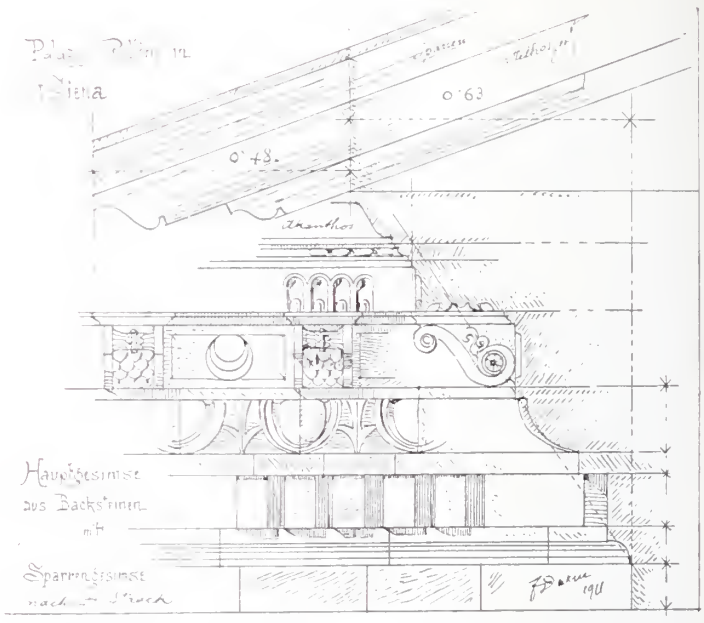


Tönernes Hauptgeſimſe von Hohlſteinen aus Imola.

[51]) Vergl.: Burckhardt. Cicerone. (V. Aufl. S. 75): „Ganz Siena iſt voll von gotiſchen Privatgebäuden und Paläſten des XIV. Jahrhunderts; keine Stadt Italiens oder des Nordens, weder Florenz und Venedig noch Brügge und Nürnberg iſt in dieſer Beziehung reicher. Man findet ſie von Stein, von Backſtein und gemiſcht wie z. B. der *Palazzo Publico* (1289—1301). Sonſt mögen noch *Palazzo Tolomei* (1205), *Palazzo Saracini* und als zierlichſter Backſteinbau *Palazzo Buonsignori* genannt werden."

Diagonalkonfole beftehen bleiben follte. Die Archivolte find aus Formfteinen, die mit kleinen Puttenköpfen und Stabwerk verziert find. Die beliebten Wiederholungen diefer und ähnlicher Dekorationsftücke hängen mit der Möglichkeit der Ausführung durch Model zufammen. Nebenbei find ebene oder gerade Flächen technifch fchwerer in vollendeter Weife herzuftellen als verzierte. Die Ausführenden machten fich diefen Umftand zunutze. Das Beifpiel gehört dem fog. Haufe der *Carracci* in Bologna an, einem Eckhaus von trefflicher malerifcher Wirkung. Die obern Faffadenflächen waren bemalt und wurden dementfprechend wieder hergeftellt, doch find auch diefe neuen Malereien inzwifchen zu Grunde gegangen. Ein weiteres Beifpiel, bei dem der Fugenfchnitt der Steine gut zu fehen ift, gibt ein Gefimsftück der Kirche von *S. Stefano* in Ferrara (vergl. Abb. 82). Jedenfalls geben die angeführten Beifpiele den Beweis, daß man die für den Backfteinbau angefchlagene Verzierungsweife und deren Ausführung nicht in einem anderen Materiale nachahmen würde, noch diefe von einer andern unmittelbar entlehnt hat, daß vielmehr in ihr nur der Eigentümlichkeit des Materiales Rechnung getragen ift. *L. Runge* gibt in feinen Aufnahmen a. a. O. noch eine Fülle von großartigen Bildungen in diefem Sinne, und den Beweis damit, daß eine eigenartige Formenwelt in dem italienifchen Backfteinbau aller Stilepochen vorhanden ift, deren fich die italienifchen Architekten nicht zu fchämen und deren unfcheinbares Material fie nicht hinter Putz zu verftecken brauchten. Im Gegenteil.

Abb. 86.



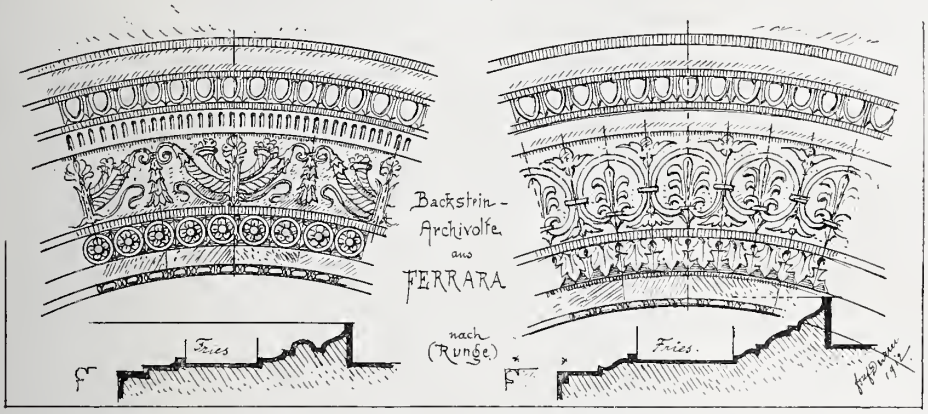
Tongefimfe mit vorkragenden Sparren aus Siena.

Während im alten Rom die ornamentierten Stücke meift aus den dünnen Normalfteinen zufammengefetzt wurden, finden wir im übrigen im Mittelalter in Italien bei ornamentierten Architekturen größere, befonders hergeftellte Formftücke verwendet. Die meift fehr reich entwickelten, breiten Umrahmungen der Spitzbogenfenfter mit gewundenen Stäben, auffteigendem Blattwerk, Ranken mit emporkletternden Figürchen u. dergl. (vergl. die Kathedrale in Monza) verlangten eine andere Technik. Diefer fchloffen fich die Renaiffancemeifter an, wie z. B. *Filarete* mit feinen köftlich verzierten Umrahmungen der Spitzbogenfenfter am *Spedale maggiore* in Mailand. In befonders fchöner Weife und im Stil der edelften Frührenaiffance, find die Terrakotten am Eingangsportal der Kirche *della Santa* von *Sperandio da Mantova* (1478—1480) und an dem kleinen, reizend komponierten Oratorium *dello Spirito Santo*, beide in Bologna, uns

erhalten geblieben. Von erſteren ſagt *Francesco Malaguzzi Valeri* in ſeinem unten genannten Buche[52]):

„*Tutta questa grande decorazione fu eseguita dall' artista a colpi di stecca e di dita sull' argilla ancor fresca che, tagliata in pezzi, e poscia cotta al forno, mostra tuttora le tracce della tinta rossa che la ricopriva in origine e ne accresceva la tonalità in quel tempo abituato a tanta festosità di colore.*"

Abb. 87.

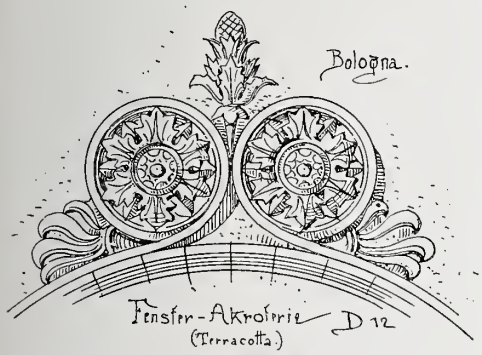


Verzierte Backſtein-Archivolte aus Ferrara.

Das Verfahren, welches *Stiller* für die römiſchen Kapitelle der Grabmäler an der *Via Appia* in Anſpruch nimmt, ſcheint hier wirklich durchgeführt worden zu ſein, was bei den flachen Pilaſtern nicht angezweifelt werden dürfte.

Eine Flächendekoration mit verſchiedenfarbigen Backſteinen und mit beſtimmten Verbandmuſtern hat die Renaiſſance nicht verſucht, da ſie mit ſolch ausgeſprochenen Verbänden (Kreuzverband, Blockverband uſw.) ſo wenig wie die Antike arbeitete. Ein ſehr ſchönes Beiſpiel aus dem Mittelalter geben die Wandflächen der Kirche *S. Francesco* zu Padua (vergl. auch *Gruner* a. a. O. Tafel XII), die mit roten und gelben Steinen gemuſtert ſind.

Abb. 88.



Fenſterbogen-Akroterie aus Bologna.

Im Sinne der gemuſterten Wandflächen des Dogenpalaſtes in Venedig (oder der Baſilika zu Vicenza) mit bunten Marmorplättchen iſt meines Wiſſens nur ein Verſuch gemacht worden an der *Colleoni*-Kapelle in Bergamo — der abſchreckend genug ausfiel. Schwarz-weißrote Marmorplättchen ahmen Würfelflächen nach, die aus der Fläche hervorzutreten ſcheinen, ein Motiv, das für eine Wandbekleidung ebenſo abſurd iſt wie für einen Fußbodenbelag.

Der zweiten Gattung, bei der die Backſteine nur als Flächenbekleidung zwiſchen Gurten, Geſimſen und Fenſtern angeordnet worden ſind, gehören als mächtige Beiſpiele der *Palazzo Riccardi-Manelli* in Florenz, der *Palazzo Farnese* in Rom (dieſer zeigt übrigens Putzſpuren an vielen Stellen, beſonders aber im ganzen Erdgeſchoß, das wohl für vollſtändigen Putz hergerichtet iſt, vergl. auch das

[52]) *L'architettura di Bologna nel rinascimento.* Bologna 1899. S. 78.

über den Putz Gefagte in Abfchnitt III), die Hoffaffaden der *Cancelleria* dafelbft wie auch viele der Bologneſer Paläſte u. a. m. an. Von der Straßengleiche bis zum Dachgefims in Backſteinen ausgeführte Bauten ſind u. a. die *Casa dei Carracci* und der *Palazzo Alberghati* (1520 begonnen), beide in Bologna.

Filarete will in ſeinem Traktat (Lib. IV) für die Backſteine folgende Abmeſſungen: 6 *Oncie* Länge, 3 *Oncie* Breite und $1^1/_2$ *Oncie* Dicke und verlangt an Geld für das Stück 1 *Denajo*[53]).

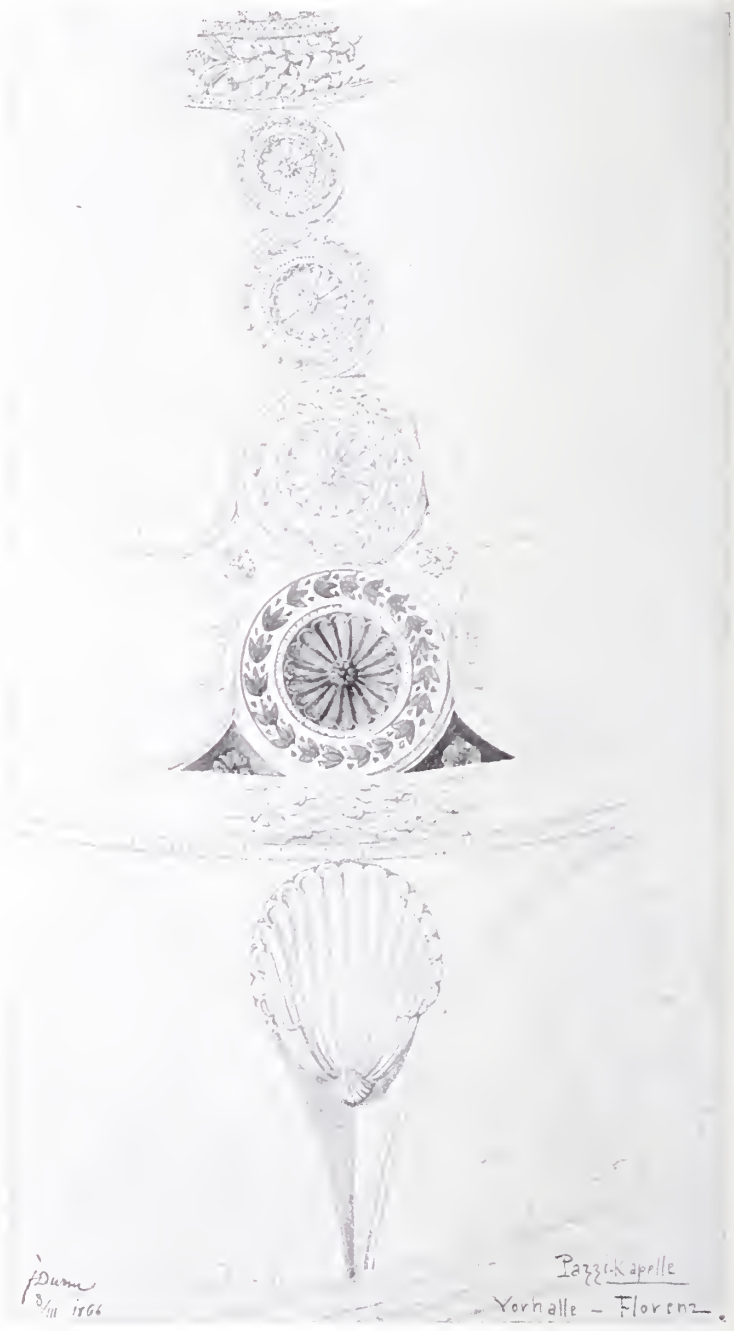
An *Maria delle Grazie* in Mailand meſſen bei keineswegs regelmäßiger Verbandſchichtung die Steine in der Länge 28 cm, 11 bis 12 cm in der Breite und 6 bis 7 cm in der Dicke bei 2 cm ſtarken Mörtelfugen[54]).

Neuerungen demgegenüber, was das Altertum und das Mittelalter geleiſtet, ſind auf dieſem Gebiete für die Renaiſſance nach dem Vorgetragenen nicht zu verzeichnen, oder doch nur bedingungsweiſe.

60. Majoliken.

In einem aber, wenn wir von den flachen aſſyriſchen und anderen bunten orientaliſchen Tonplatten abſehen, ſchuf ſie doch Neues in der Einführung farbiger Terrakotten (Majoliken) figürlichen Inhaltes bei der Faſſadendekoration, wodurch ſich die Familie der *Robbia* unſterblich machte.

Abb. 89.



Kuppelgewölbe-Dekoration mit Majolikakacheln in Florenz.

[53]) *Oncia* für ein *Pollice* = 1 Zoll.

[54]) Zuſammenfaſſendes darüber in Abſchnitt III. „Bauſtoffe und techniſche Vorgänge“ und auch einiges im Abſchnitt über den Palaſtbau.

Abb. 90. Teilanficht des bunten Terrakottafrieſes am *Spedale del Ceppo* in Piſtoja.

Weiß emaillierte Figürchen auf mattblauem Grunde in Medaillonform wurden in ſchematiſcher Weiſe in den Zwickeln der Bogenſtellungen angeordnet, wie dies der Faſſadenbau der *Innocenti* in Florenz in reizvollſter Weiſe zeigt. Über Türen und Fenſtern von Wohnhäuſern, Paläſten und Kirchen ſehen wir in den gleichen Farben Madonnenbilder oder kleinere bibliſche Begebenheiten dargeſtellt, oft noch umſäumt von realiſtiſch ausgeführten, bunt gefärbten Früchtegehängen (vergl. Abb. 91), im grünen Laube violette und gelbe Früchte, Putenköpfe auf blauem Grunde, in Frieſen Frucht- und Blumenſchnüre zwiſchen Kandelabern aufgehängt (*Maria delle Carceri* in Prato), kachelartig auf Gewölbefeldern angebrachte Muſcheln (Vorhalle der *Pazzi*-Kapelle in Florenz [Abb. 89] und *Villa Poggio a Cajano*). An geſchützten Orten trat bei dieſen bunten Majoliken noch die Vergoldung bereichernd hinzu, ſo am Weihbrunnen

in der Sakriſtei von *Santa Maria Novella* und am kleinen Ciborium in *S. S. Apostoli* zu Florenz, wo trotz des Reinigens mit Waſſer und Bürſte noch nicht alle Spuren des Goldes verwiſcht worden ſind. Manches Werk wird man in dieſer Goldfaſſung erſt richtig beurteilen und verſtehen lernen.

Am wunderbarſten aber wirken die friesartig unter den Fenſterbankgurten ſich hinziehenden Figurenkompoſitionen, für welche die am *Spedale del Ceppo* in Piſtoja ausgeführten, die ſieben Werke der Barmherzigkeit und einige allegoriſche Figürchen, den höchſten Ruhm für ſich beanſpruchen dürfen. Echt monumental und vorzüglich in der Kompoſition wirken ſie in der begrenzten Farbengebung ergreifend ſchön. Es treten dann noch die in Medaillonform gefaßten Wappenſchilde, die gleicherweiſe mit Fruchtgewinden reich umſäumte Darſtellung des engliſchen Grußes hinzu. Die nur zweigeſchoſſig ausgeführte ſchlichte Faſſade mit ihrer tiefen, auf ſchlanken Säulen ruhenden Bogenhalle, den kleinen Rechteckfenſtern über dem Frieſe, das weit ausladende, Schatten ſpendende Dachgeſims, die ernſte Farbe des Geſteines, die hellen Putzflächen des Obergeſchoſſes wirken zuſammen, um den Farbenzauber zu erhöhen und ein Schmuckſtück, nicht überladen, zu ſchaffen, wie die geſamte monumentale Kunſt aller Zeiten in dieſem Umfange und in dieſer Auffaſſung kein zweites geſehen. Dieſe einzige Leiſtung auf dem Gebiete der Faſſadengeſtaltung genügt, um der neuen Kunſt Ehre und ewigen Nachruhm zu ſichern (Abb. 90).

Abb. 91.

Medaillon aus bunter Majolika in *S. Miniato* von *G. della Robbia*.

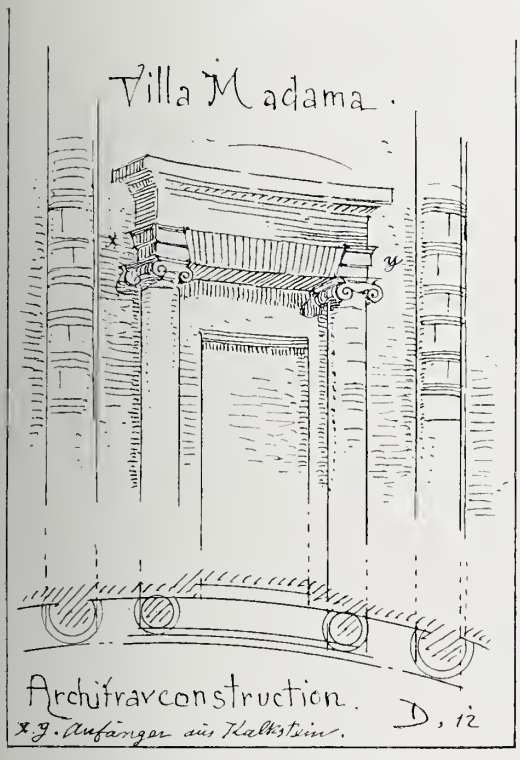
Jac. Burckhardt ſieht in dieſen Arbeiten der *Robbia* lehrreiche Beiſpiele weiſer Beſchränkung. Das von ihnen benützte Material — der gebrannte und glaſierte Ton — wird unverhohlen, ſeiner inneren Bedingung gemäß, zum Ausdruck gebracht. Es will nichts anderes ſein. Sie ſetzen ihre Arbeiten aus vielen Stücken zuſammen und verhehlen nicht einmal die Fugen. Ihre Palette beſchränkt ſich bei polychromen Darſtellungen auf die Farben blau, violett, gelb und grün.

Neben der Verwendung des gewöhnlichen Backſteines werden auch künſtleriſch ausgeführte Bodenplatten mit Flachornamenten und farbigen Verzierungen ausgeführt. In beſſern Privathäuſern, Kapellen und Kirchen treffen

wir allenthalben noch Reſte oder auch wohl erhaltene Teile von ſolchen an. (Vergl. Rom-Vatikan, Siena, Bologna, Genua, Venedig, Florenz, Peſaro, Neapel uſw.) Die bunten Glaſuren ſind meiſt durch den Gebrauch abgenutzt und oft nur noch in Spuren nachweisbar.

Dieſe Bodenplatten finden auch eine Fortſetzung an den untern Teilen von Wänden in Vorzimmern und längs der aufſteigenden Treppenmauern. Schöne Beiſpiele von ſolchen in Genua (vergl. auch *Burckhardt-Cicerone*, Renaiſſancedekoration II. S. 170). Auch auf den Schmuck des Innern von Kirchen und auf kirchliche Einrichtungsgegenſtände erſtreckt ſich dieſe Technik, in der ſie gleichfalls vorzügliches leiſtete, wie z. B. bei dem kaſſettierten Tonnengewölbe in dem *Sacellum* von *San Miniato* (Florenz), bei verſchiedenen Altarumrahmungen in Padua, Vicenza, bei dem Weihbrunnen in der Sakriſtei von *S. Maria Novella*, bei verſchiedenen Ciborien und dem Tabernakel in der *Annunziata* zu Florenz. Den Dekorationen aus Marmor und Erz ſtehen die aus Ton ſomit ebenbürtig gegenüber und dieſen allen die aus dem vergänglichſten Materiale, dem Holz.

Abb. 92.



Architrav und Säulenkonſtruktion aus der *Villa Madama* bei Rom.

67. Glaſierte Tonſteine.

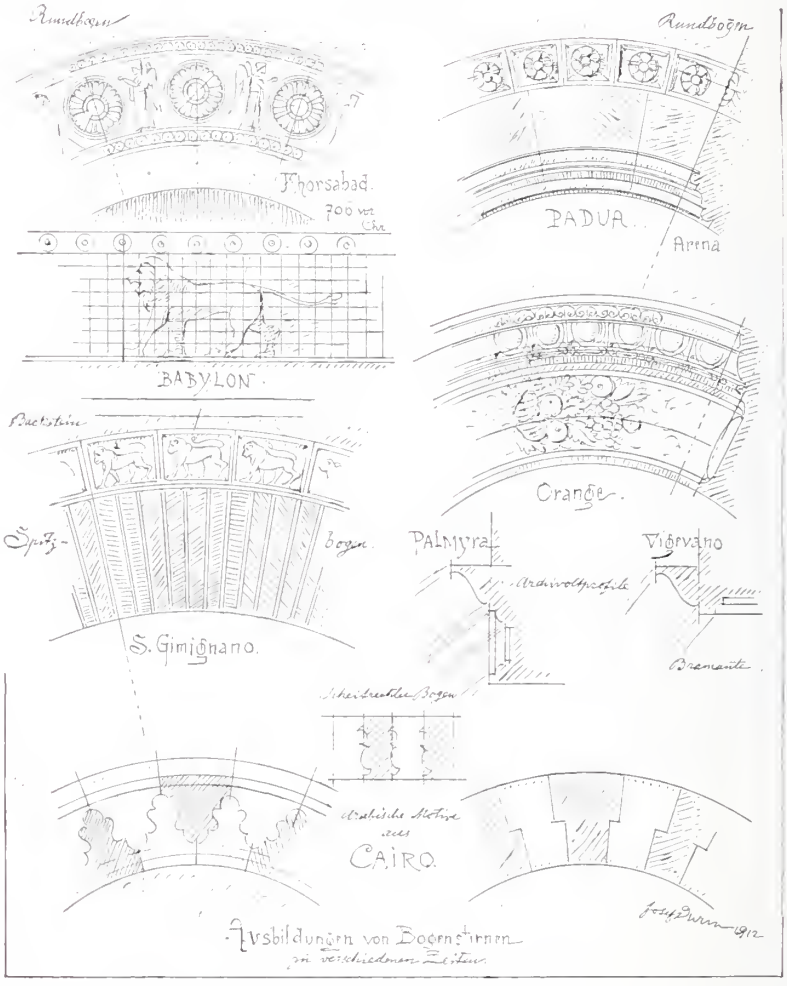
Die erſten Anfänge durch bunte, glaſierte Tonſteine die Außenſeiten von Architekturen zu bekleiden, gehen auf die Erfinder der Wölbekunſt mit kleinen künſtlichen Steinen, auf die Aſſyrer, zurück. Die Portalbauten von Khorſabad (705 v. Chr.) geben Zeugnis davon. Die Dekoration beſchränkte ſich dort wie in der Renaiſſance und heute noch auf die Belebung und ſinngemäße Ausſchmückung von tragenden und getragenen Teilen und Säulen, Pfeiler und Decken — von raumbegrenzenden und raumöffnenden Elementen, Fußböden, Wände, Türen und Fenſter. Sind auch die formalen Ausdrucksweiſen für dieſe in der Architektur zu allen Zeiten die gleichen geweſen? Auch dieſe Frage könnte im ganzen genommen von allen Kulturvölkern mit „ja“ beantwortet werden. Etwaige Änderungen ſind meiſt ſtiliſtiſcher Natur oder hängen von der Lebensweiſe eines Volkes, dem Klima ſeines Landes, auch etwas von den Eigenſchaften und vom Vorhandenſein beſtimmter Baumaterialien ab. Die Stilgeſchichte gibt darüber Aufſchluß.

68. Dekoration von Bogenſteinen.

Änderungen nach der rein dekorativen Seite erfährt, ſtreng genommen, nur der Bogen. Die morgenländiſchen Völker verdecken ſeine Konſtruktion und ſchmücken ſeine Vorderfläche mit Roſetten, Bändern, nach dem Zentrum gerichteten Figürchen oder einem fingierten Fugenſchnitt (Aſſyrer, Araber, vergl. Abb. 93).

Andere bilden ihn als gebogenen Architrav mit umfäumenden oder begrenzenden Gliedern und Fafcien, fchmücken die Glieder mit Laubwerk und Perlen; wieder andere betonen die einzelnen Keilfteine durch Umränderung bei rauh gelaffenem oder glattem Spiegel (Mittelalter und Frührenaiffance, vergl. Florentiner Paläfte und Abb. 87 u. 93); die Künftler von Palmyra verzieren die Vorderflächen mit Blumengewinden, die fie tieffetzen und durch Bauglieder umfäumen (vergl. Abb. 93), das gleiche tun die Meifter der Renaiffance in Italien,

Abb. 93.



Ausbildungen von Bogenftirnen zu verfchiedenen Zeiten.

die bei ihren Backfteinbauten auch auf die affyrifche oder fpätrömifche Weife zurückgehen (vergl. Abb. 93). Und mit welcher Fülle von reicher und reizvoller Ornamentik fchmückten die bildhauerifch gut gefchulten „Tonwarenfabrikanten" der lombardifchen Städte die Stirnflächen ihrer Tor- und Fenfterbogen! Die Möglichkeit einer leichten Vervielfältigung eines guten Dekorationsftückes machte diefe Tonwaren zum Verfandartikel; das gleiche Modell kehrt an verfchiedenen Plätzen wieder. Trotz der Fabrikarbeit bleibt das Stück gefchätzt, weil das Modell einen Künftler zum Verfertiger hatte (vergl. Abb. 87).

Fabrikmäßig wurden ja auch vielfach in den Steinmetzwerkftätten Oberitaliens die Säulenkapitelle hergeftellt und vertrieben.

Die formale Ausdrucksweiſe der Bogenſteine iſt des öftern ſchon Gegenſtand des Nachdenkens, des Ausprobierens und des Kampfes geworden. Wer hat Recht behalten? — Man macht heutzutage alle ohne vieles Kopfzerbrechen nach!

Die Aſſyrer und die Italiener der Renaiſſance haben bei dem gleichen Baumaterial die gleiche Ausdrucksform für die Stirnſeite der Bogen gefunden und wohl unabhängig voneinander. Letztere haben ſie auch auf Marmordenkmäler (Grabmäler) übertragen, wo die Abſchlußbogen nichts zu tragen haben.

Von Intereſſe iſt für uns nur dieſe Tatſache, daß ſich die älteſten und jüngſten Verſuche einen endgültigen Ausdruck zu finden, decken.

VI. Abſchnitt.

Faſſadendekorationen durch Putz, Kratzmalerei (Sgraffito), Ton- und Buntmalerei (Chiaroscuro, al fresco), Stuck, Moſaik und Inkruſtation.

69. Putzfaſſaden; *Sgraffito.*

Ein ſchützender Überzug aus Kalkmörtel bei Mauerwerk aus minderwertigem Material oder bei ſolchem von zweifelhaftem Ausſehen und aus unregelmäßigen kleinen Stücken verſchiedenartigſter Geſteine hergeſtellt, war von altersher im Gebrauch[55]). Was zu allen Zeiten, an allen Orten aus Zweckmäßigkeitsgründen geboten war, dem konnte ſich auch die Renaiſſancekunſt nicht entſchlagen; denn auch ſie wußte, ſo wenig wie die allerneueſte Zeit ein Erſatzmittel für den Putz zu ſchaffen oder dieſen zu verdrängen. Oft fehlten, früher und jetzt, die Mittel, auch bei ſonſt groß gedachten Arbeiten, zur Verwendung monumentaler Materialien an der Außenſeite eines Baues. In unſern Tagen wird er ſogar wieder bevorzugt, als beſonderer Ausdruck für die ſog. Einfachheit.

Die Meiſter der ſpäten mittelalterlichen Kunſt und der frühen Renaiſſance machten die unſcheinbaren Putzflächen zur Unterlage einer künſtleriſchen Schmuckweiſe, die inſofern als dauerhaft gelten konnte, als ihr eine ebenſo lange Haltbarkeit gewährleiſtet war, als dem Putze ſelbſt.

Dieſe Dekoration beſchränkte ſich zunächſt auf die Ausführung von ornamentalen Frieſen, Umrahmungen von Fenſteröffnungen, auf Quaderſchichteneinteilungen, an deren Stelle ſpäter figürliche Darſtellungen traten. Auch die ſämtlichen verfügbaren Mauerflächen wurden mit Ornamenten, Grotesken, Medaillons und Figurenkompoſitionen bedeckt. Wie ein Teppich ſpannen ſich die feinen Zeichnungen zwiſchen die Strukturteile der Faſſaden und beleben die ſonſt kalten Mauerflächen in ſtimmungsvoller Weiſe.

Die Dekorationsweiſe — *Sgraffito*, auf deutſch Kratzmalerei genannt — blühte vorzugsweiſe in der Heimat der Renaiſſance, in Florenz, und iſt eine Art von Ausführung *en camaïeu*[56]), eine dunkle Zeichnung auf hellem Grunde, bei der zuerſt die dunkle Unterlage, in der Regel ſchwarz aber auch andersfarbig (braun, grün, blau, rot), aufgetragen wurde, dem ein weißer oder gelblicher Überzug folgte, auf welchen noch im feuchten Zuſtand die Zeichnungen aufgepauſt, mit eiſernen Werkzeugen die Umrißlinien ausgekratzt und mit den gleichen Werk-

---

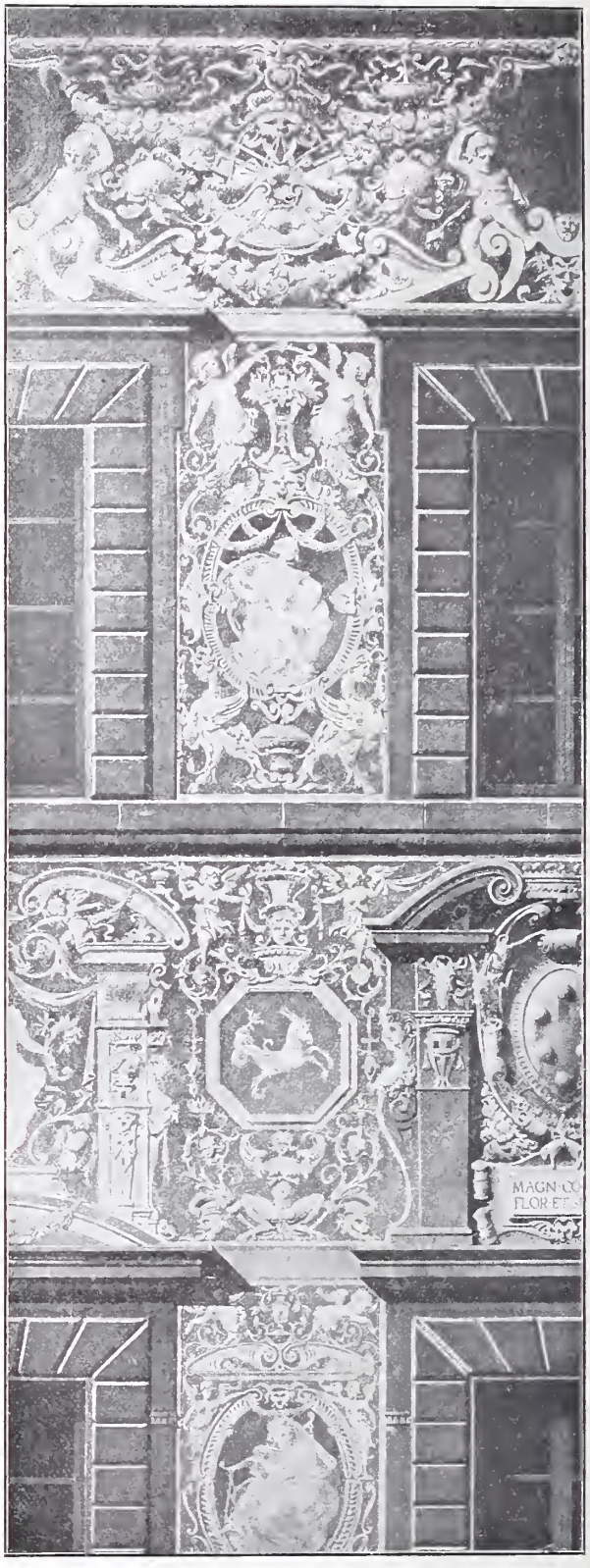
[55]) Der bei den Völkern des Altertums zum Schmuck und Schutz der äußern Mauerflächen dienende Putz beſtand aus drei Aufträgen von Kalk, Puzzolane und Ziegelklein, die verſchieden dick, übrigens nicht über $0{,}135^{m}$ ausgeführt wurden.

[56]) Vergl.: Havard. *Dictionnaire de l'Ameublement.* S. 531 (Tome I). Nachahmung von Basreliefs (Köpfen oder Figürchen), die aus Halbedelſteinen (*pietre dure*) geſchnitten ſind.

zeugen ſchattiert wurden, „ein Zeichnen *al fresco*“, von dem *Vasari* (1512—74) das älteſte Rezept ausgab. Die Franzoſen nahmen es 1770 wieder auf; es hielt ſich aber nicht lange, bis es um die Mitte des verfloſſenen Jahrhunderts durch *G. Semper* bei uns wieder eingeführt wurde. Es fand wohl begeiſterte Aufnahme, die aber in unſerer ſchnellebigen Zeit bald wieder abflaute [57]).

In Florenz ſind als glänzende Zeugen dieſer Dekorationsweiſe die *Sgraffiti* am *Palazzo Guadagni* zu verzeichnen, die in einfacher Weiſe das Grundſätzliche derſelben dartun: Frieſe unter den Fenſterbankgurten, Quadrierung der Mauerpfeiler zwiſchen den Fenſteröffnungen, Medaillons in den Bogenzwickeln; dann die beſterhaltenen *Sgraffiti* an dem von *Baccio d'Agnolo* erbauten *Palazzo Torrigiani* mit einem Fries unter dem zweiten Fenſterbankgurt, Figurenkompoſitionen in reichen Umrahmungen auf den Mauerpfeilern, und ſchließlich am reichſten entfaltet an dem mit dem Mediceerwappen geſchmückten Hauſe (Nr. 24) im *Borgo degli Albizzi* (*Palazzo Montalvi*), die Mauerflächen vom Dachgeſims bis zum Straßenpflaſter bedeckend. Naturaliſtiſche Fruchtgehänge, ganze Figuren, Putten in phantaſtiſch gebildeten Niſchen und Rahmwerken, ſtiliſierte Orna-

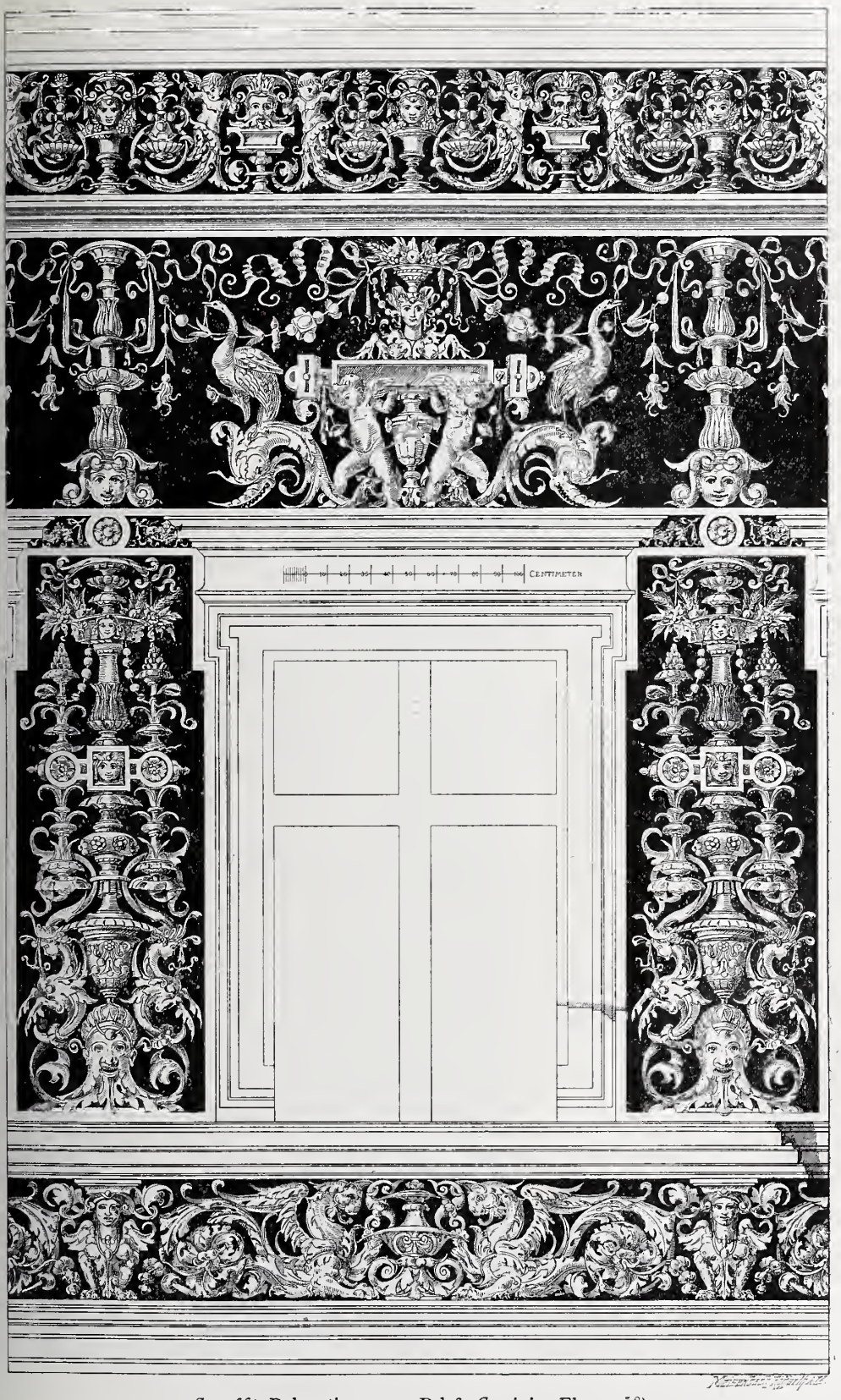
Abb. 94.



Sgraffito-Dekoration am *Palazzo Montalvi* in Florenz.

[57]) Neuere Rezepte für die Ausführung von *Sgraffiti* ſiehe: Romberg's Zeitſchr. f. prakt. Bauk. 1875—1876. — Siehe auch Teil III, Bd. 2, Heft 1 (Abt. III, Abſchn. 1, Kap. 4, unter a) dieſes „Handbuches“ wie auch Letarouilly a. a. O. Textband S. 83. — Ferner: Fakſ.-Repr. nach Jos. Bühlmann. Handbuch der Bauformenlehre. II. Bd. Darmſtadt 1896. Abb. 299.

Abb. 95.



Sgraffito-Dekoration vom Palaſt *Corsi* in Florenz[58]).

mente wechfeln in reichfter Fülle miteinander ab (Abb. 94). Ein zweites fchönes Beifpiel am *Palazzo Corsi* (vergl. Abb. 95[58]). Auch in den toskanifchen Nachbarftädten finden fich mit *Sgraffiti* gefchmückte Hausfaffaden, und ebenfo machte das päpftliche Rom in ausgedehnter und hervorragend künftlerifcher Weife in großem Stil Gebrauch von diefer Technik, wie die *Sgraffiti* auf den Straßen- und Hoffaffaden der verfchiedenften Wohnhäufer und Paläfte zeigen; fo ein Haus im *Vicolo Calabraga* mit fchön ausgeführtem Friefe und Fenfterpfeilern, dann ein Gebäude im *Vicolo Sugarelli* mit einem Fries über der Quadrierung, weiter ein folches in der *Via dei Coronari* und fchließlich die Hoffaffaden eines Baues in der Straße *Scossa Cavalli* — eine vollftändige Scheinarchitektur mit Säulen und Bogen[59]).

70. *Chiaroscuro.*

Eine andere weichere Dekorationsweife, bei welcher der Pinfel ftatt des Eifenftiftes wieder zu feinem Recht gelangt, ift diejenige in *Chiaroscuro*, aus dem Ton herausgemalte figürliche und ornamentale Darftellung, bei dem der gleiche dekorative Grundgedanke

Abb. 96.

Chiaroscuro-Dekoration an einem Haufe in Rom.

[58]) Über die Technik des Sgraffito vergl.: Lange, E. u. J. Bühlmann. Die Anwendung des Sgraffito für Faffadendekoration. München 1867.

[59]) Die Beifpiele find zu finden im großen Tafelwerk: Maccari, E. *Roma, Graffiti e Chiaroscuri. Secolo XV, XVI.* Taf. 8, 11, 13 u. 22 — wobei die Richtigkeit der Straßennamen heute nicht mehr verbürgt werden kann.

waltet wie beim *Sgraffito*, nur mit dem Unterſchiede, daß dabei die figürliche Kompoſitition überwiegt, wie das Beiſpiel vom Hauſe in der *Via della Maschera d'oro* zu Rom, eine Arbeit von *Maturino Fiorentino* und *Polidoro da Caravaggio* (Abb. 96) beweiſt: ein überreicher Figurenfries im Erdgeſchoß, ganze Figuren an den Fenſterpfeilern des erſten und Figurengruppen im zweiten Obergeſchoß mit Kartuſchenwerk und Trophäen über den Fenſtern bei der größten architektoniſchen Schlichtheit der Faſſade. Mit den einfachſten rechteckigen Fenſterumrahmungen ohne Profile, Verdachungen oder ſonſtige plaſtiſche Zutaten haben ſich die Künſtler begnügt, um ihre Verzierungsweiſe zur Geltung zu bringen — als das einzig richtige, nach dem bei der gewählten Dekorationsweiſe verfahren werden konnte.

War das *Sgraffito* ein Zeichnen auf den naſſen Putzgrund, ſo iſt das *Chiaroscuro* ein Malen auf dieſen mit nur einer Farbe in verſchiedenen Schattierungen.

71. Fresko-dekoration.

Mit der Hell-dunkel-Malerei gab man ſich aber beim Faſſadenſchmuck nicht zufrieden; ſie erfuhr eine Steigerung in der Wirkung durch Zuhilfenahme verſchiedener Farben; man griff an der Außenſeite zum Freskobilde, das aber auch bei dem geſegneten Klima Italiens nicht allzu lange ſtandhielt, und die Freude an dieſem Schmucke war meiſt von verhältnismäßig kurzer Dauer.

Anfangs verfuhr man auch hier nach dem gleichen Geſetz der Flächendekoration, das beim *Sgraffito* und beim *Chiaroscuro* galt. Man geriet aber auf Irrwege, als man anfing, jenes zu umgehen und Steinarchitekturen nachzuahmen. Verſuche dieſer Art ſind in Oberitalien, beſonders in und bei Genua, ſowie in Bergamo noch zu erkennen. Aufgemalte kannelierte Großpilaſter oder Säulen, durch ein oder mehrere Stockwerke gehend, mit vergoldeten Baſen und Kapitellen oder marmorierten Schäften, mit Schlagſchatten, die je nach dem Stande der Sonne ſämtlich falſch ſind, in Wirkung geſetzte Halbrundniſchen mit gemalten Bronzefiguren in dieſen und dergl. ſind und bleiben Mißgriffe. Die Malerei kann unterſtützend wirken; ſie ſoll aber keine Architekturen geben, die man wegen Geldmangel nicht plaſtiſch ausführen konnte.

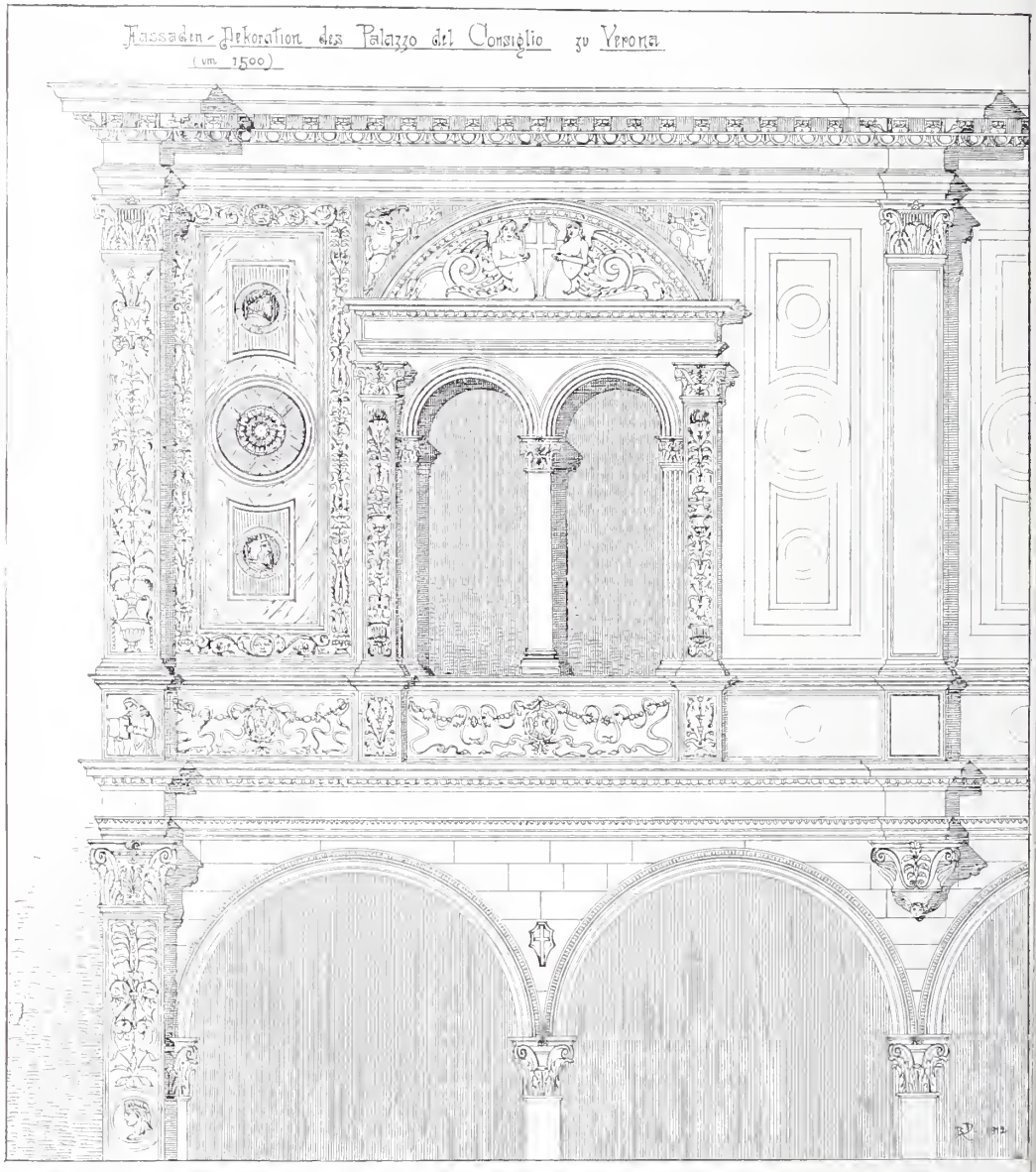
Im Sinne dieſer Unterſtützung hat die frühe Renaiſſance Sachgemäßes und Vollendetes geleiſtet, wie z. B. am *Palazzo del Consiglio* (vergl. Abb. 97), am Gartenpalaſt *Bocca-Trezze*, an Häuſern und Paläſten der *Piazza delle Erbe* in Verona, an Bauten in Trient, Bergamo, Venedig, Mantua uſw. Bei vielen dieſer Fälle beſchränkte man ſich lediglich auf das Ornamentale oder erhöhte nur durch Farbengebung die Wirkung plaſtiſch ausgeführter Teile, indem man Marmorkapitelle vergoldete, die plaſtiſch gearbeiteten Füllungen von Pilaſtern mit Gold überzog und den Grund blau oder ſchieferfarben malte, bei Frieſen den Grund färbte und dergl. mehr.

Trotz einiger Mißgriffe — und bei welchen Kunſtentwickelungen oder bei welchem Stil wären dieſe nicht zu verzeichnen — kann der Renaiſſance das höchſte Verdienſt um die höchſte Ausbildung der Faſſadendekoration nicht ſtrittig gemacht werden.

Wichtig für dieſe ganze Dekorationsweiſe ſind die Werke des *Fra Giocondo*, *Peruzzi*, *Doceno*, *Manturino* u. a. m. (Vergl. *Vasari*'s Biographien. Der volle Titel lautet: „Leben der ausgezeichnetſten Maler, Bildhauer und Baumeiſter von *Cimabue* bis zum Jahre 1567 beſchrieben von *Giorgio Vasari*, Maler und Baumeiſter.“ Aus dem Italieniſchen von *Ludwig Schorn* und *Ernst Förster*. Stuttgart und Tübingen 1832—1849.)

Muſtergültig in ſeiner Art bleibt das dem *Fra Giocondo* zugeſchriebene ſchöne Werk: der *Palazzo del Consiglio* zu Verona. Mitte der ſechziger Jahre des vorigen Jahrhunderts waren die Malereien ſtark verblichen, ſie wurden

Abb. 97.



Dekoration der Faſſade des *Palazzo del Consiglio* zu Verona.

ſpäter wieder korrekt und geſchickt in der Mache, aber nicht dauerhaft in der Farbe, erneuert, ſo daß ſie jetzt wieder das Ausſehen des Zuſtandes aus der Zeit von 1866 haben (vergl. Teilanſicht des *Palazzo del Consiglio* zu Verona Abb. 97).

Die Faſſadenmalerei war noch um 1550 charakteriſtiſch für das Ausſehen ſo mancher oberitalieniſcher Städte, wie beiſpielsweiſe Genuas, wo *Perin del Vaga* ihr wirkſamſter Vertreter war. Das Ornament tritt dabei, entgegen der

korrekteren Auffaſſung *Fra Giocondo*'s, zurück. Die Darſtellung großer heroiſcher und allegoriſcher Figuren, Bilder berühmter Männer und die Verherrlichung von Großtaten der Republik nehmen ſeine Stelle ein. Die ganze Faſſade der *Villa Franzone* in S. Francesco d'Albaro (vergl. *Reinhardt*, Genua, Tafel 39), mit Ausnahme des Portales mit ſeinem Balkon und eines flachen Gurtbandes, iſt glatt verputzt und dann mit einer aufgemalten Steinarchitektur verſehen worden, mit kannelierten Pilaſtern und vorgeſtellten Figuren, alles auf Fernwirkung berechnet. Sogar die Baluſtraden ſind aufgemalt! Der *Palazzo Pallavicini*[60]) (Tafel 76 a. a. O.) zeigt in Flachniſchen gemalte Koloſſalfiguren, die aber wohl einer etwas ſpätern Zeit angehören und nicht zu dem Entwurfe *Alessi*'s paſſen wollen. Der *Palazzo Spinola* (Tafel 60 a. a. O.) weiſt, auf Felder- und Frieseinteilung beſchränkt, die Darſtellung der Taten der Ahnen *Doria*'s, 1534 von *Lazzaro Calvi* al fresco gemalt, auf.

In Florenz iſt *Poccetti* der führende Meiſter. Gut erhalten ſind die Faſſaden an den Häuſern der *Piazza S. Croce* von *Giovanni da San Giovanni* und andere an der *Piazza di Madonna Aldobrandini*.

In Venedig iſt zu nennen die Faſſade des *Fondaco de' Tedeschi*, die von *Tizian* und ſeinen Schülern vollſtändig bemalt war. Auch der große *Mantegna* hat ſich mit Faſſadenmalereien befaßt. Solche großen Stils in Padua, auch an Paläſten der *Piazza d'Erbe* in Verona wären noch anzuführen, ausgezeichnet durch Anzahl und Wert der Leiſtungen. Weitere ſind zu nennen in Brescia, Bergamo, Vicenza (auch an Bauten *Palladio*'s), Udine, Treviſo, Piſa (an *Piazza dei Cavallieri*) und Trient mit ſeinen bunten Hausfaſſaden am ſchönen, maleriſchen Marktplatz. In Bergamo iſt ein Haus bemerkenswert (*Via dell'Arena*), das im Untergeſchoß grau in grau gemalte Quadrierung, an zwei Obergeſchoſſen gemalte Niſchen mit gelben Figuren, von buntbemalten Säulen eingefaßt, zeigt. Einige der Niſchen ſind mit Architekturproſpekten ausgemalt.

Eine intimere, aber künſtleriſch wertvollere Rolle ſpielen die gemalten Mauerdekorationen im Innern der Wohn- und öffentlichen Gebäude des XVI. und XVII. Jahrhunderts. Ein Durcheinander von vegetabiliſchen, animaliſchen und menſchlichen Formen, neben Schilden, Gefäßen, Masken, Kartuſchen, Täfelchen und ganz eingerahmten Bildern, die dann meiſt auf hellem Grunde gemalt ſind. Beſonders ſchöne Beiſpiele im *Palazzo vecchio* und in den Uffizien zu Florenz (*Poccetti*), in Mantua im *Palazzo del Tè* und im *Palazzo Imperiale* u. a. O. Die hervorragendſten ſind in den Loggien des Vatikans (*Giovanni da Udine*). Zu letztern bemerkt *J. Burckhardt* treffend: „daß deren Wert nicht auf dem Reichtum der Kompoſition ausſchließlich beruhe, vielmehr ſei die Geſetzmäßigkeit des Reichtums das Weſentliche derſelben". Das gleiche gilt für die Wand- und Deckendekorationen der *Villa Madama* bei Rom.

72. Architektoniſche Stuckaturen.

Nach 1600 ſtirbt dieſe Schmuckweiſe aus. An ihre Stelle tritt die architektoniſche Stuckatur, farbig oder farblos gelaſſen, zum Teil auch durch Vergoldungen noch geſteigert.

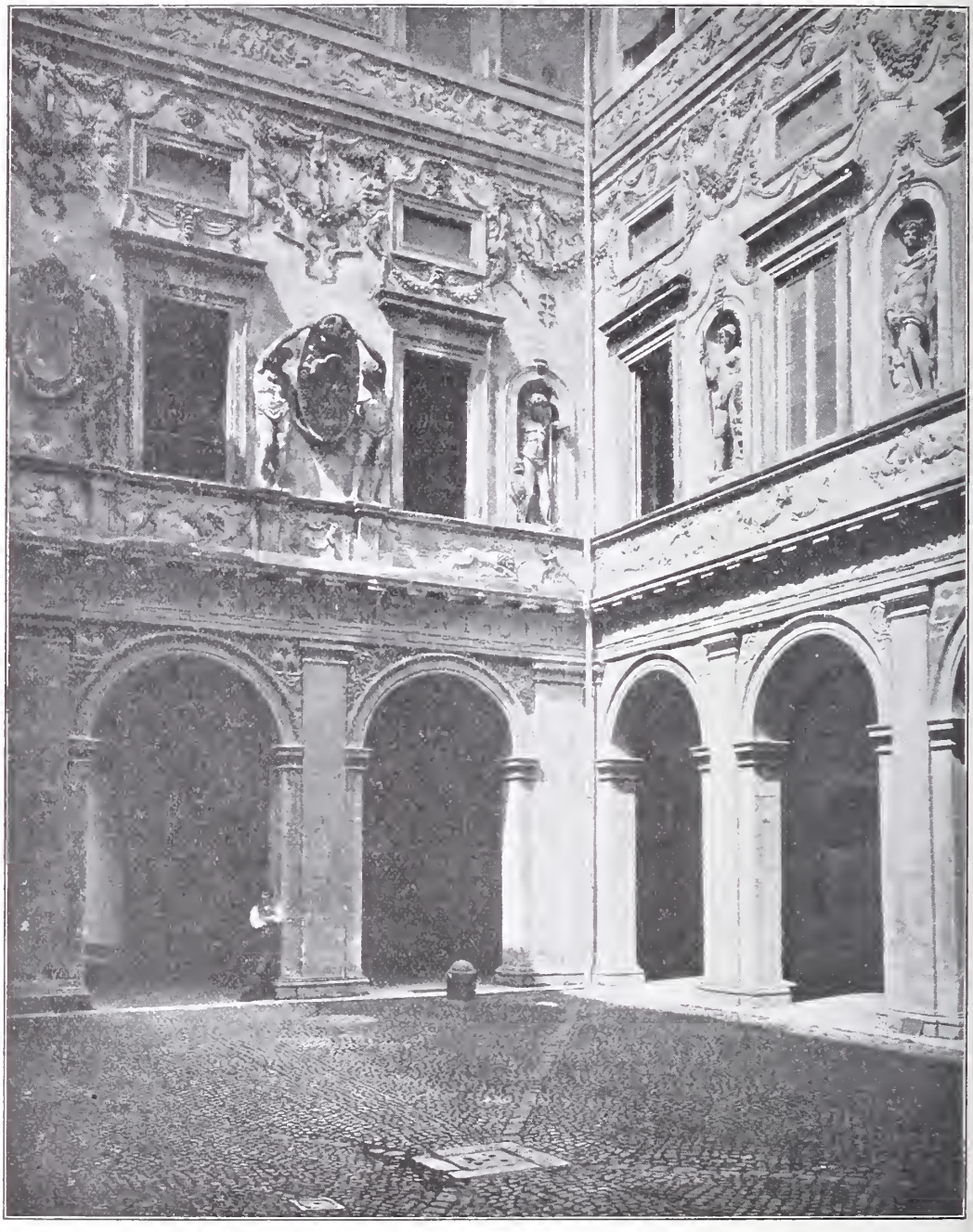
Eine Verbindung von Stuck und Malerei zeigt der 1560 erbaute *Palazzo degl'Imperali* zu Genua.

Man verlangte einen erhöhten Licht- und Schattenwechſel, beſonders bei heller Farbe des Baumateriales.

[60]) Vergl.: Reinhardt, R. Palaſtarchitektur von Oberitalien und Toscana vom XV. bis XVII. Jahrhundert. Berlin 1886.

Der Stuck bedurfte feinerer Ingredienzien, Marmorpulver wurde ihm beigemengt. Sobald er eine gewiſſe Konſiſtenz erreicht hatte, wurde er wie Ton

Abb. 98.

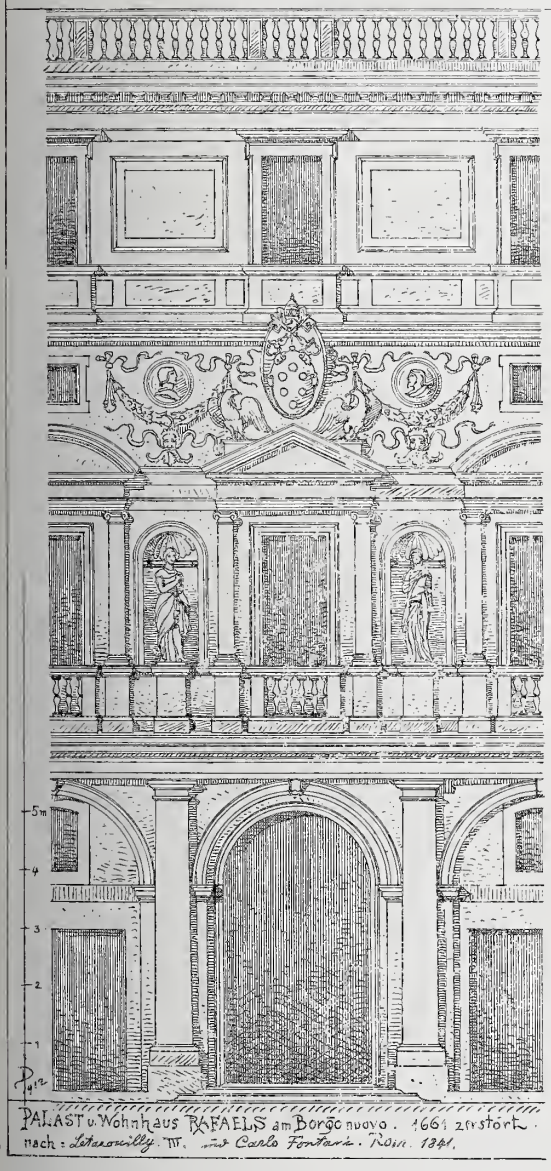


Hoffaſſade des *Palazzo Spada* in Rom.

geſchnitten und geformt. Medaillons, Figuren, hiſtoriſche Vorgänge, Feſtons, Arabesken werden zur Darſtellung gebracht, wobei die umrahmenden Geſimſe vielfach mit Wachs überzogen und poliert oder mit Farbe an der Oberfläche getont wurden,

gerade wie dies heute noch, nur meiſt mit geringerer Sorgfalt, gemacht wird. Zuweilen begnügte man ſich auch mit einem Überzug von Kalkmilch. Ölfarbanſtriche waren nicht in Übung. Trotz aller Unbilden der Witterung haben ſich die ſtuckierten Faſſaden durch Jahrhunderte erhalten, diesſeits und jenſeits der Alpen. Beiſpiele großen Stils ſind die Straßen- und Hoffaſſaden des *Palazzo Spada* (vergl. Abb. 98), das Veſtibül des *Palazzo Farnese*, die Faſſaden und das Veſtibül des *Palazzo Massimi* in Rom (vergl. *Letarouilly*, *Édifices de Rome moderne* und Abb. 99). Die Stuckverzierungen am gen. *Palazzo Spada* ſind das Werk eines Schülers des *Daniele da Volterra-Mazzoni*. Die in dem Obergeſchoß mit Stuck umrahmten Felder waren mit figürlichen Darſtellungen bunt bemalt. Im Hofe ſind die Spuren noch erkenntlich (1912).

Abb. 99.



Faſſade mit Stuckdekoration des Palaſtes und Wohnhauſes *Raffaels*, gen. *del Aquila* in Rom (jetzt zerſtört).

Das Erdgeſchoß der Straßenfaſſade iſt einfach quadriert, im darauffolgenden Obergeſchoß wechſeln Figurenniſchen mit den ſchlichten Rechteckfenſtern ab, darüber Rundmedaillons mit viereckigen Mezzaninfenſtern. Die Mauerflächen ſind durch Fenſterbankgurten begrenzt und mit Putten, Halbfiguren und Statuen, Feſtons und Draperien geſchmückt; im oberſten Geſchoß wechſeln Schrifttafeln mit den niedrigen Fenſtern ab. *Letarouilly* findet das ornamentale Beiwerk zu groß und überladen gegenüber den Geſimſen und Fenſterumrahmungen. Mag ſein. Günſtiger wirken die Anordnungen der Stuckdekorationen im Hofe, die ſich über einer luftigen, durch Rundbogen überſpannten Pfeilerſtellung erheben. An einer Stelle ſind die an der Straßenfaſſade auftretenden Figurenniſchen durch Freifiguren, auf Konſolen ſtehende, Wappen haltende, nackte Männergeſtalten erſetzt. Der Brüſtungsfries iſt mit Kleinfigürchen geſchmückt, die Medaillons ſind weggelaſſen und durch Feſtons mit ſchwebenden Figürchen erſetzt. Ein zweiter Brüſtungsfries, über der obern

Fenſterbankgurt zeigt Tritonen mit Seeungeheuern, ſtatt der Schrifttafeln ſind in den Rahmen Figurenreliefs und unter dem Hauptgeſimſe Rankenornamente eingeſetzt (vergl. Abb. 98). Ein reizvolles Beiſpiel für Faſſadenſtuck gibt die päpſtliche *Villa Pia* beim Vatikan, nach den Plänen des *Pirro Ligorio* erbaut und unter Mitwirkung verſchiedener hochangeſehener Künſtler ausgeſtattet und vollendet.

In Mantua wären die Bauten des *Giulio Romano*: der *Palazzo del Tè*, das eigene Haus des Künſtlers und der *Palazzo della Giustizia* mit ſeinen mächtigen Hermenkaryatiden zu nennen, bei denen auch die Ruſtikaquader, die wie aufgeblähte naſſe Tücher ausſehen, aus Backſteinvormauerungen mit Stucküberzügen hergeſtellt ſind! Sinngemäß dürfte hierher auch die mit antiken Reliefs vielfach geſchmückte Gartenfaſſade der *Villa Medici* in Rom zu rechnen ſein.

Umfangreiche, auf große Flächen verteilte Stuckdekorationen ſind bei den Genueſer Palaſt- und herrſchaftlichen Villenfaſſaden zu verzeichnen. So ſind z. B. am *Palazzo Raggio* (1563 erbaut, vergl. *Reinhardt*, Genua, Tafel 51) die von *Marcello Spargo* mit großer Virtuoſität angetragenen Stuckdekorationen über die ganze Faſſade verteilt. Hermenpilaſter, Waffen, Fruchtgehänge, Kartuſchen wechſeln miteinander ab.

In Vicenza bewundern wir die reich ſtuckierte Faſſade des *Municipio* des *Paladio*, die meiſt auf Backſteinvermauerungen angetragen ſind, ebenſo in Ferrara die Verzierungen am *Palazzo Bentivoglio*.

Eine der reizvollſten Schöpfungen auf dieſem Gebiete, gepaart mit künſtleriſchem Ernſte und wohlüberlegter Verteilung des Schmuckes, dürfte die Straßenfaſſade der ſog. *Casa Borrani*, ehedem *Palazetto Serodino* in Ascona am Lago maggiore ſein.

Es iſt dies ein dreiſtöckiges ſog. Dreifenſterhaus, an einem kleinen Platze gelegen, rechts und links eingebaut, mit unbedeutender Grundrißanlage (vergl. Abb. 102 nach der angegebenen Quelle), und dürftigem Innenbau. Die Inſchrift über dem Haupteingang ſagt: CHRISTOPHORUS SERODINUS RESTAURAVIT ET AMPLIAVIT JO. BAPTISTA EIUS FILIUS FECIT ANNO MDCXX.

Die Putzflächen der Faſſaden ſind durch leicht eingeriſſene Linien als Quaderwerk charakteriſiert. Einſchließlich der Wappenhalter iſt hier der ganze Bild- und Architekturſchmuck, wie auch das Kranzgeſimſe aus Stuck hergeſtellt. Bis zum Jahre 1880 war die Faſſade tadellos erhalten, ſogar die urſprünglichen Fenſter mit ihren in Blei gefaßten Glasſcheiben waren noch da. Eine Pulverexploſion in der Nachbarſchaft beſchädigte einen Teil der Stuckaturen. Bei dem Bauwerk waren Bauherr und Baukünſtler in einer Perſon vereinigt. „Das eigene Heim zu ſchmücken, gab ihm unbegrenzte Freiheit der Geſtaltung und die freudige Friſche.“ Neigt auch die Kompoſition ſchon zum Barocken, ſo iſt doch eine klare Einfachheit in ihr ausgeſprochen.

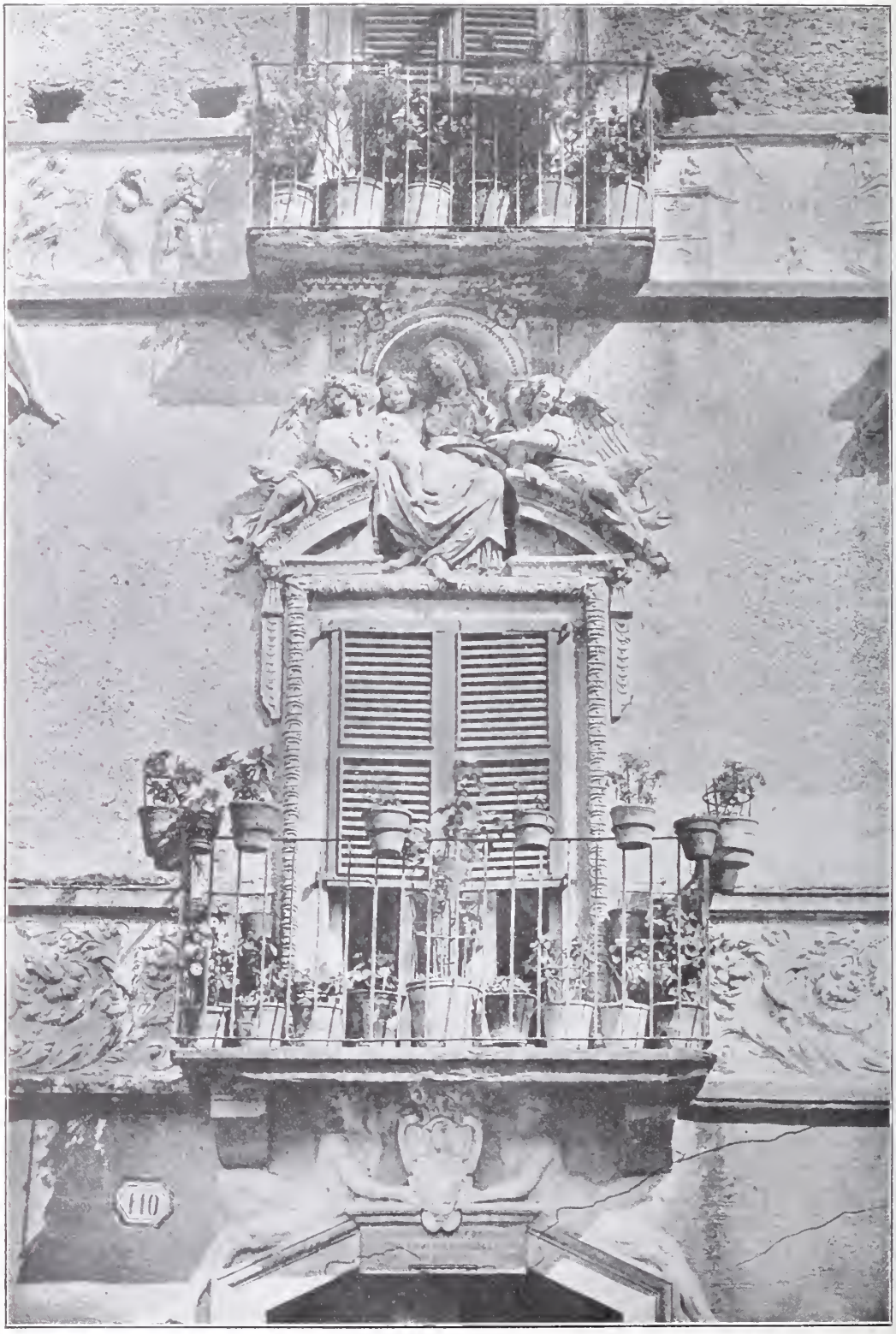
Die Länge der Faſſade beträgt 11,24 m; ſie wird rechts und links durch eine Granitquaderkette im Erdgeſchoß, durch joniſche Pilaſter im erſten Obergeſchoß und durch glatte Pilaſter im zweiten Obergeſchoß begrenzt, die durch das Hauptgeſimſe durchgekröpft ſind (vergl. Abb. 100).

Die Trennung der Stockwerke geſchieht durch Fenſterbank- und Stockwerksgurten, die zwei Frieſe umſchließen. Der untere iſt mit Früchtegehängen und reichem Rankenornament mit Halbfigürchen, der obere durch Darſtellungen aus der bibliſchen Geſchichte: Sündenfall und Vertreibung aus dem Paradieſe und die Geſchichte *David*'s mit der ſchönen *Batseba*, und deſſen Beſtrafung durch den

Abb. 100.

Faſſade der *Casa Borrani* in Ascona.

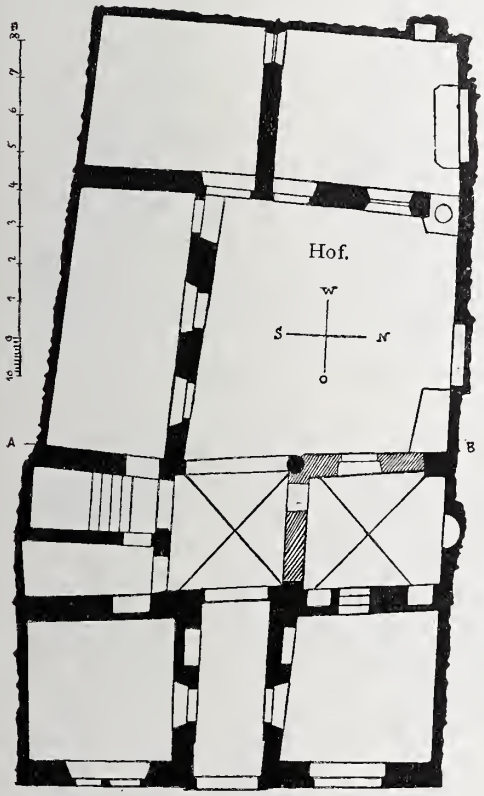
Abb. 101.



Mittelpartie der *Casa Borrani* in Ascona.

Propheten *Nathan* geſchmückt[61]) (vergl. Abb. 100). Die lebensgroßen Figuren auf den Fenſterverdachungen ſind ins Runde gearbeitet und ſtellen links *Adam* und *Eva*, rechts König *David* und die *Batseba* dar. Reizvoll iſt zwiſchen den beiden Figurengruppen die Madonna mit dem Chriſtuskind in der Niſche, umgeben von zwei Engelfiguren, eingeſetzt. Architektur und Skulptur wirken hier in ſchönſter Weiſe zuſammen, wie es kaum wieder die italieniſche Renaiſſance in einem andern Falle an einer Hausfaſſade verſtanden hat (vergl. Abb. 101). Dominierend in der Mitte das Chriſtentum verkörpert in ſeinem Madonnenkult, die altteſtamentariſchen Begebenheiten, mehr ſinnlicher Natur, und ausgeſuchte Vorwürfe für die bildhaueriſche Tätigkeit dienen als Beigaben.

Abb. 102.



Grundriss.

Grundriß der *Casa Borrani* in Ascona.

Die Antike bevorzugte die ſchmuckloſe Fläche der Außenſeite ihrer Hochbauten (Cellawände der Tempel); das höchſte, was ſie an Dekoration gelten ließ, waren die plaſtiſchen Frieſe (Cellawand des *Parthenon*) oder ſtreng architektoniſche Gliederungen durch Geſimſe und in vertikaler Richtung durch Pilaſter, Säulen, Tür- und Fenſterumrahmungen oder auch Niſchen.

Das Mittelalter und die Renaiſſance erweiterten den architektoniſchen Schmuck und verzierten die raumbegrenzenden, ſtarren Maſſen der Umfaſſungswände. (Stabwerk der mittelalterlichen Faſſadenflächen, zweckloſe Gliederung der Wandflächen durch flache Pilaſter in der Renaiſſance.)

Der Flächenſchmuck wurde dieſen zum Bedürfnis.

Heute wird die glatte Fläche wieder als das einzig richtige ausgerufen, ohne viel darüber nachzudenken, wodurch ſie den Völkerſchaften der alten Welt zur Obliegenheit geworden war. Die Mode weiß auch darüber wegzukommen!

Von Italien her ſind die mit Stuck verzierten Faſſaden diesſeits der Alpen beeinflußt, wobei der Schüler den Lehrmeiſter mehrfach übertroffen hat (Innsbruck, München, Säckingen, Würzburg uſw.).

73. Muſiviſche Dekorationen an Faſſaden und beim innern Ausbau.

Die Herſtellung farbiger Faſſadendekorationen in unverwüſtlichem Materiale führte zur Anwendung des Moſaik, angefertigt aus kleinen farbigen Marmor-, Terrakotta-, Paſta- oder Glaswürfelchen. Als Fußboden, an Wänden und Decken, finden wir die muſiviſche Arbeit ſchon bei Römerwerken; an byzantiniſchen erreichte ſie eine hohe Vollendung (Konſtantinopel und Ravenna); die mittelalterliche Kunſt in Italien, beſonders aber die frühchriſtliche, machte von ihr

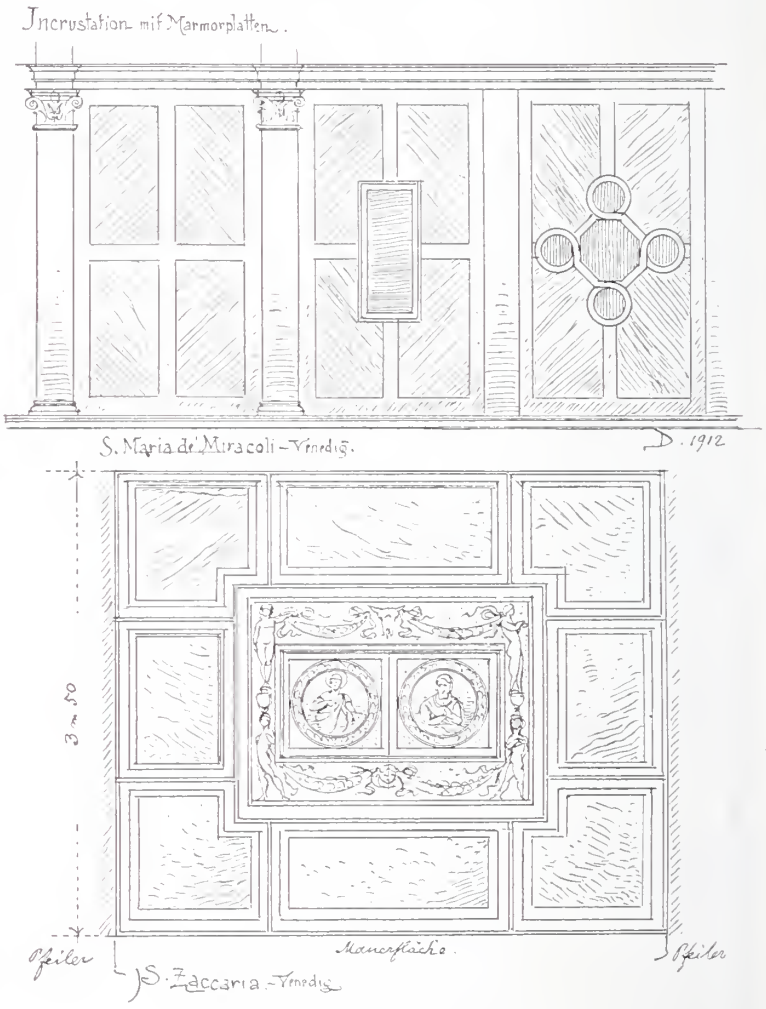
[61]) Vergl.: Rahn, J. R. Mitteilungen der Schweizeriſchen Geſellſchaft für Erhaltung hiſtoriſcher Kunſtdenkmäler VII. Mit Lichtdrucken von *J. B. Obernetter* in München.

ausgiebigen Gebrauch, wie Teile des Domes zu Orvieto, viele ältere Kirchenbauten in Rom, Venedig und Florenz, *Maria maggiore* (1300) und *San Lorenzo fuori le mura* in Rom (mofaicierter Architrav), *San Miniato* in Florenz, Markuskirche in Venedig, bei der auch die Renaiffance ein Wort an der Hauptfaffade mitfprach (1600), die Kathedrale in Civita Caftellana u. a. zeigen.

Als Außendekoration fpielt das Mofaik in der Renaiffance keine Rolle; als innnerer Wand- und Deckenfchmuck erweift es fich in *St. Peters*-Dom bis herauf in die allerneuefte Zeit fo tatkräftig, frei und gefund und ftellenweife beffer als in der beften Zeit feiner Blüte im byzantinifchen Reich, wo es durch die Gebundenheit der Zeichnung leidet, dafür aber in der Farbenpracht und Harmonie unübertroffen dafteht.

In der Nachahmung von berühmten Ölbildern mit den allerkleinften und in den Farben feinft abgeftuften Steinchen, die an den Wänden von *St. Peter* prangen, geht diefe Kunft beinahe zu weit, ift aber auch hier nicht ohne Vorbild, wie das berühmte antike Mofaik der kapitolinifchen Tauben beweift.

Abb. 103.



Inkruftierte Faffadenteile aus Venedig.

74. Inkruftation.

Eine letzte Stufe monumentaler Faffadenflächen-Dekoration ift in der „Inkruftation“ mit verfchiedenfarbigen Steinplatten edlerer Art zu fuchen, hinter der fich das maffive, minderwertige Baumaterial verbirgt. Die Protorenaiffance in Florenz (*San Miniato*, *Badia*, *Battistero*) brachte fie fchon, fich auf antike Vorbilder ftützend, zur Ausführung. Allein erft die venetianifchen Architekten follten hier das Befte und Prächtigfte leiften, aber auch das Maßvollfte in der Farbengebung und Auswahl fchön geäderter Marmorplatten, die fie gefchickt gegeneinander zu ftellen wußten, wie die nördliche Hoffaffade und die Wangen der Riefentreppe im Dogenpalaft, die äußere Anficht der Vorhoffaffade der

Scuola S. S. Giovanni e Paolo, die Hauptfaſſade der *Scuola di S. Marco* (1485) mit ihren eigenartigen perſpektiviſchen Darſtellungen durch verſchiedene Marmoreinlagen, Faſſadenteile von *Maria de' Miracoli*, *S. Zaccaria* — alle in Venedig — zeigen. Dieſe Art, mit billigen Mitteln ein koſtbares Äußere zu ſchaffen, das einen vornehmen und wahrhaft ſchönen Eindruck hervorruft und das jetzt 400 Jahre gut gehalten hat, iſt wiederum ein Verdienſt der italieniſchen Renaiſſance, hier allerdings nicht ohne Vorbild aus der Antike (vergl. Abb. 103).

Auch bei der Innendekoration ſpielt die Inkruſtation eine höchſte Rolle, wenn man ſieht, was die Renaiſſance in der großen *Mediceer*-Kapelle zu Florenz und im Treppenhauſe des Schloſſes zu Caſerta geleiſtet hat.

VII. Abſchnitt.

Holzarchitektur.

„Von einer eigentlichen italieniſchen äußeren Holzarchitektur, in dem Sinne der nordiſchen Strukturen aus Holz, kann nicht die Rede ſein, obſchon ſich in Italien einzelne Kombinationen des Holzes, zumeiſt in Verbindung mit Strukturen, vorfinden, in denen ſich antike Überlieferungen wieder erkennen laſſen.“

Semper, a. a. O., S. 317 ff.

75. Holzarchitektur.

Die Bauernhäuſer Welſchtirols, am Abhange der Alpen, haben meiſt nur im Giebel des Dachgeſchoſſes ein verziertes Holzgeſchränke, während die darunter liegenden Wohngeſchoſſe maſſiv aus Steinen hergeſtellt ſind, die aber gerade in dieſen Geſchränken und mit ihren Galerien Reminiſzenzen einer vorhergegangenen antikiſierenden Holzarchitektur tragen; ſie zeigen uns den Verzicht auf eine Fachwerkkonſtruktion von Grund aus, in ſehr beſtimmt ausgeſprochener Weiſe. Möglich und wahrſcheinlich, daß dem ſteinernen Unterbau zur Zeit, als noch größere Holzbeſtände in den Alpengebieten verfügbar waren, ein ſolcher mit ausgemauerten Holzgeſchränken vorausging; ſein Vorhandenſein aber im letzten Jahrtauſend können wir kaum mehr nachweiſen (Anhaltspunkte in Bergamo).

Abb. 104.

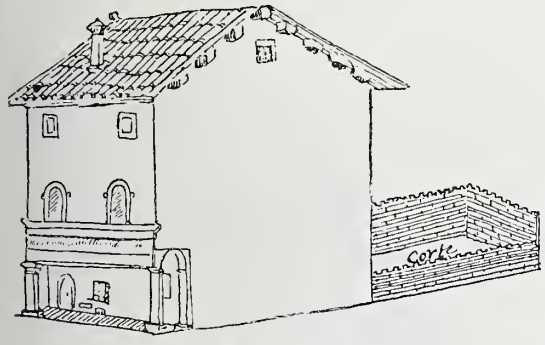
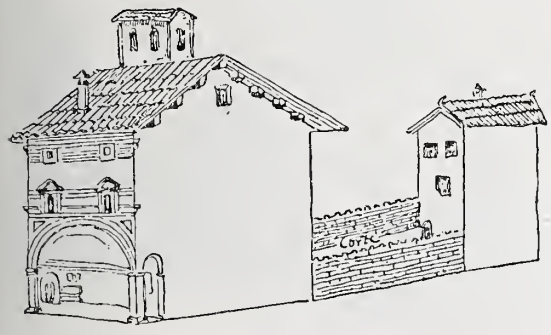


Abb. 105.



Kolonenhäuſer aus Bologna[62]).

76. Kolonenhaus im Quattro und Cinquecento zu Bologna.

Neben dem Holze drängt ſich den Erdbewohnern auch der Stein als Baumaterial auf; in den Geröllen und Geſchieben der Bergabhänge bot er ſich den Leuten in gewiſſem Sinne bereits bearbeitet dar, ſo daß man

[62]) Fakſ.-Repr. nach: *Malaguzzi Valeri F. L'architettura di Bologna nel rinascimento.* Bologna 1899. S. 149 und Abb. 104 u. 105.

ſich wohl ſchon in früher Zeit der gemiſchten Bauweiſe bediente. Dabei war man gezwungen, das nicht immer muſtergültig hergeſtellte Steingemäuer, das aber trotzdem gegen Wind und Wetter größeren Widerſtand leiſtete, durch vorſpringende Holzdächer zu ſchützen, durch welche man auch rings um das Haus gegen Sonne, Regen und Schnee geſicherte Umgänge und Lagerplätze gewann.

Abb. 106.

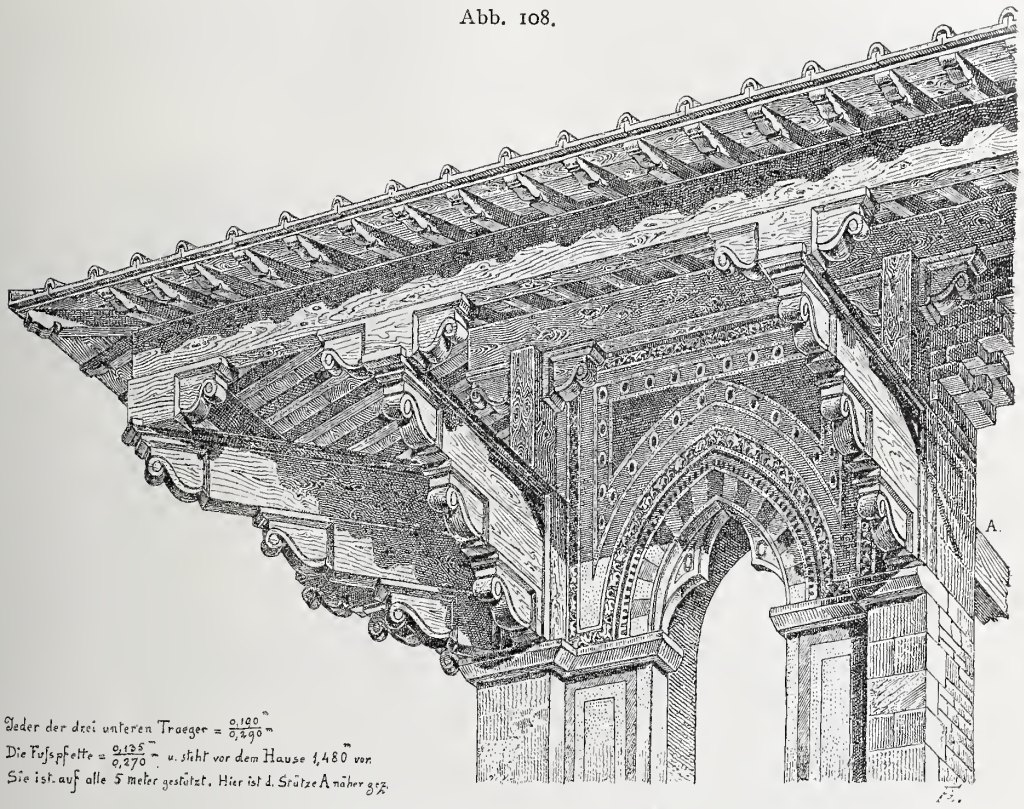
Bauernhaus in San Gimignano.

Wo anderwärts ähnliche Vorbedingungen von der Natur geſchaffen ſind, ſehen wir beim Bauen verwandte Vorgänge. In den Bocche di Cattaro und in ganz Montenegro bietet das baumloſe Karſtgebirge faſt nur Steine; Holzbeſtände und Fruchtfelder ſind dünn geſät, weshalb auch dort die Einwohner bei ihren Hütten von jeher zum Steinbau gegriffen haben, und das koſtbare Holz und Stroh nur als Deckmaterial verwendeten. Steinhäuſer mit Holz- und Strohdächern ſind alſo keine baulichen Abſonderlichkeiten. Das alte Kulturland Italien, nie entvölkert, aber um ſo mehr den Stürmen des Krieges und den Einfällen der Barbaren ausgeſetzt, die mit ſeinen Holzbeſtänden aufräumten und deren rechtzeitige Aufforſtung bei den unruhigen Zeiten ausgeſchloſſen war, war wohl ſchon früher gezwungen, haushälteriſch mit den noch vorhandenen umzugehen. Schon aus dieſem Grunde erſcheint die Ausbildung einer Holzarchitektur, wie ſie der holzreiche Norden (Deutſchland, Frankreich, England, Skandinavien, Rußland) aufzuweiſen hat, ausgeſchloſſen.

Abb. 107.

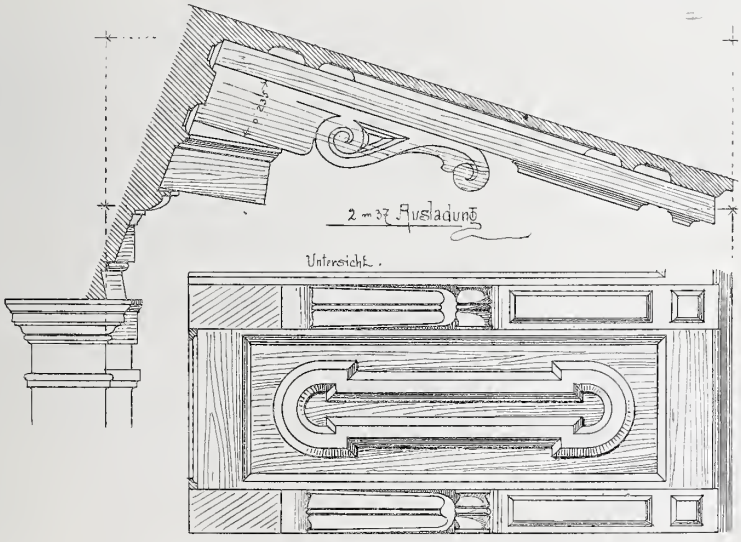
Bauernhaus in Porrena.

Abb. 108.



Gefims des *Bigallo* in Florenz[63]).

Abb. 109.



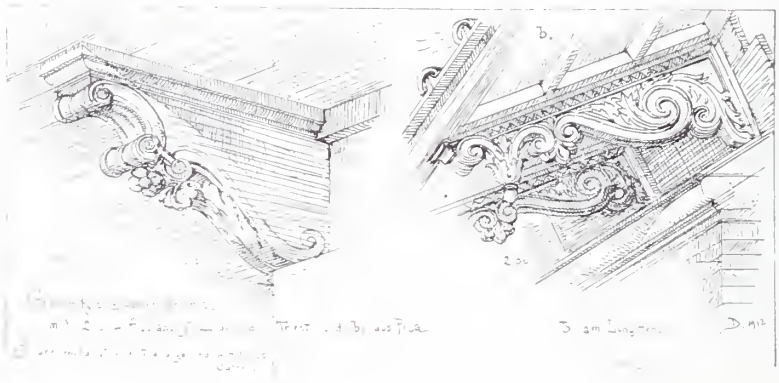
Sparrengefimfe an den Uffizien in Florenz.

Bitten wir die Archive um Auffchluß, wo die Wirklichkeit keinen gibt, fo antworten uns diefe wenigftens durch Zeichnungen. Solche aus dem italienifchen

[63]) Nach: GLADBACH, E. Vorlegblätter zur Bauconftructionslehre. Zürich 1868.

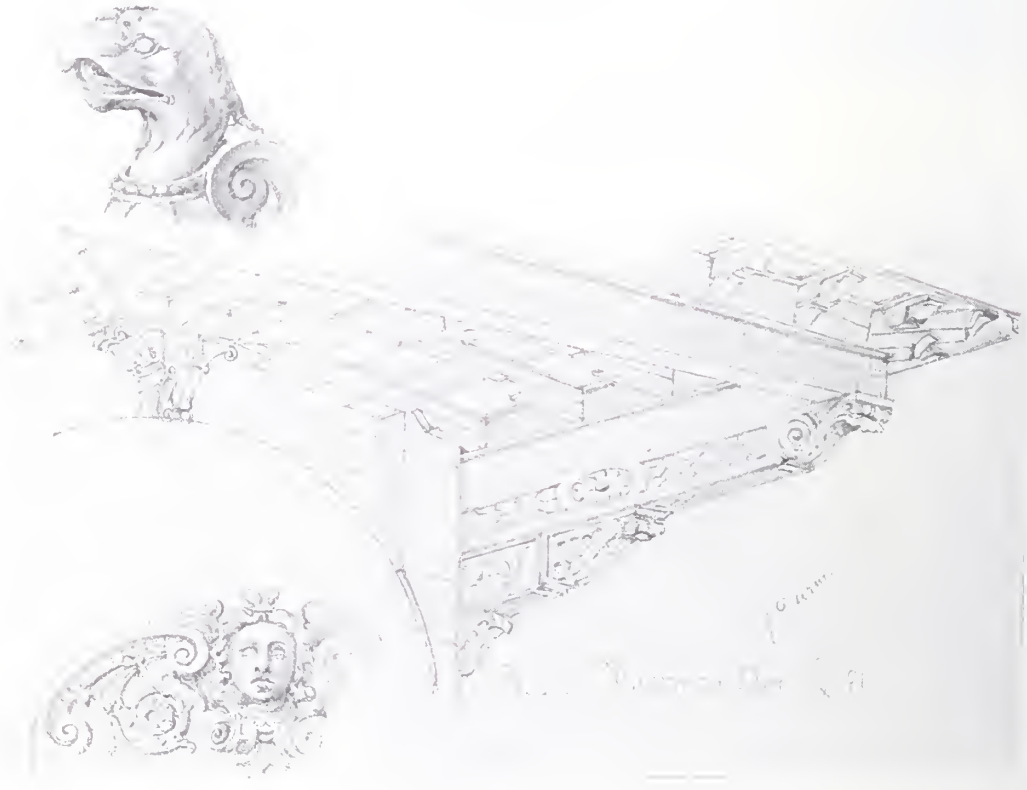
Staatsarchiv (*Disegno dell' Archivio di Stato*) zeigen uns, welches Ausfehen die Bauernhäufer (*Casa colonica*) bei Bologna im Quattro- und Cinquecento (XV.

Abb. 110.



Holzgefimfe am *Castello* in Trient und in Pifa.

Abb. 111.



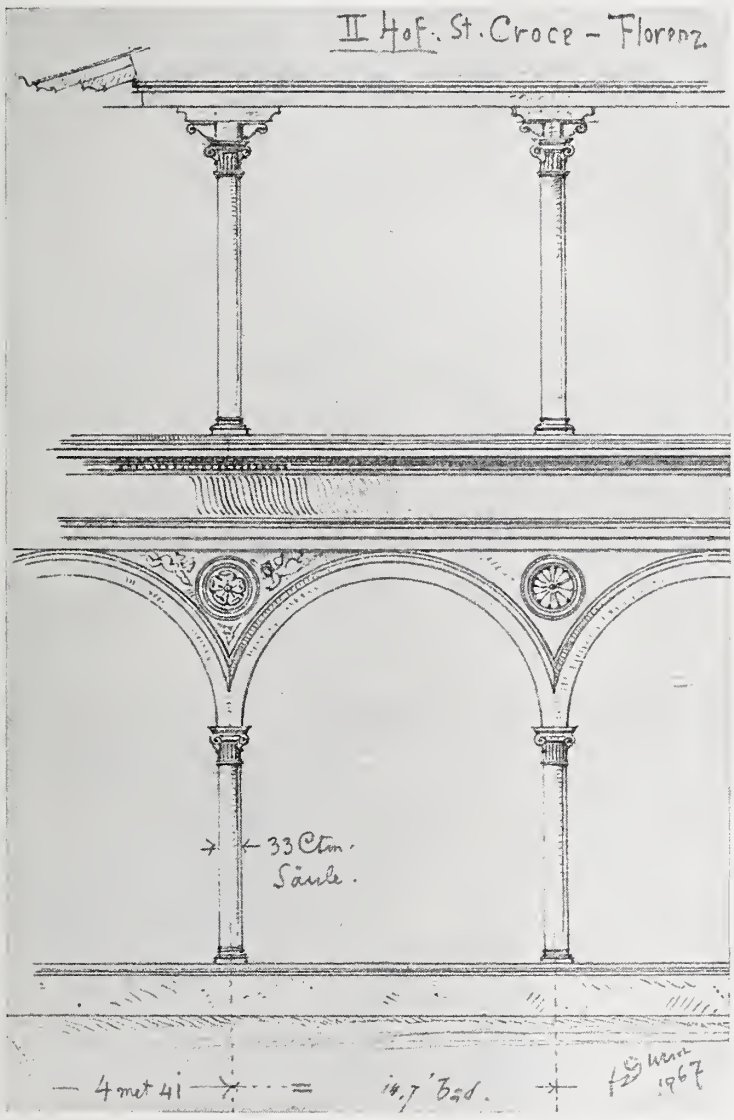
Vordach über einer Eingangstür des Domes in Pifa.

und XVI. Jahrhundert) hatten. Wir fehen auch in diefer frühen Zeit der Renaiffance nur Steinbauten mit Holzdachftühlen und Ziegeldächern, aber keine kunftreich gefügten Riegelfache am Äußeren[62]). Man vergleiche in diefem Sinne

auch die beiden Bauernhäuſer in Abb. 106 u. 107 von *San Gimignano* und *Porrena* aus älterer Zeit.

In den Städten bilden bei mittelalterlichen und Frührenaiſſancebauten Konſolengeſimſe und Mauerzinnen den Abſchluß der Gebäude nach oben, und erſt 77. Holzſparrengeſimſe.

Abb. 112.



Holzgeſimſe im Hofe der Kirche *S. Croce* in Florenz.

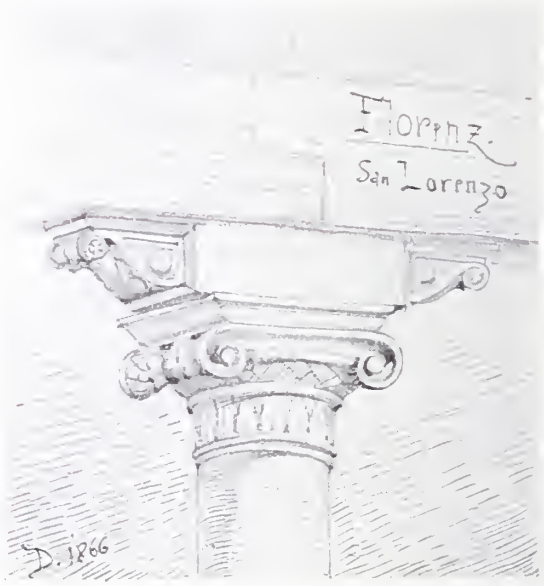
als dieſe fielen, trat das weitausladende antike Pfettendach mit überhängenden Sparren wieder in ſeine alten Rechte. Nur dieſer Teil der Holzkonſtruktion konnte Gegenſtand einer künſtleriſchen Behandlung ſein und werden, und auf dieſen beſchränkte ſich auch die italieniſche Renaiſſance, da ſie mit niedrigen, überſetzten Fachwerkwänden aus hölzernen Ständern, Schwellen und Pfetten, ſowie einem Spiel von Andreaskreuzen, geraden und gebogenen Riegeln zwiſchen

dieſen, mit dünnem Füllmauerwerk ausgeſetzt, baukünſtleriſch nicht rechnen konnte und wohl auch nicht wollte. Es iſt und bleibt dies eine bäueriſche Weiſe, auch wenn in ihr unbeſtrittene Reize liegen, die ſpäter noch, ſogar im Stadthauſe, fortwirkten.

Den Abſchluß der Faſſadenmauern mit einem durch die Dachkonſtruktion hervorgerufenen Holzgeſimſe weiſt der frühchriſtliche Stil, die Protorenaiſſance und dann der Übergangsſtil auf, wovon das Dachwerk des ſog. *Bigallo* in Florenz (von *Orcagna*, 1380?) eines der reizvollſten Beiſpiele abgibt (Abb. 108[63]) und zuletzt bis in die Hochrenaiſſance hineinreichend zeugen dafür viele Piſaner und Florentiner Paläſte (vergl. Abb. 109 Sparrengeſimſe der Uffizien in Florenz). Mächtige, durch reichgeſchnitzte Konſolen geſchmückte und abgeſtützte hölzerne Hauptgeſimſe zeigen bei 2 m großen Ausladungen, Paläſte in Trient und ein Hofbau im *Caſtello* daſelbſt (vergl. Abb. 110). Andere ſind auf Gemälden mit Städtebildern aus dem Quattro und Cinquecento dargeſtellt. Die Trentiner Sparrengeſimſe erinnern an die bei *Gladbach* a. a. O. veröffentliche Abb. B. S. VI. 2 in ihrer formalen Durchbildung.

Abb. 113.

Abb. 114.

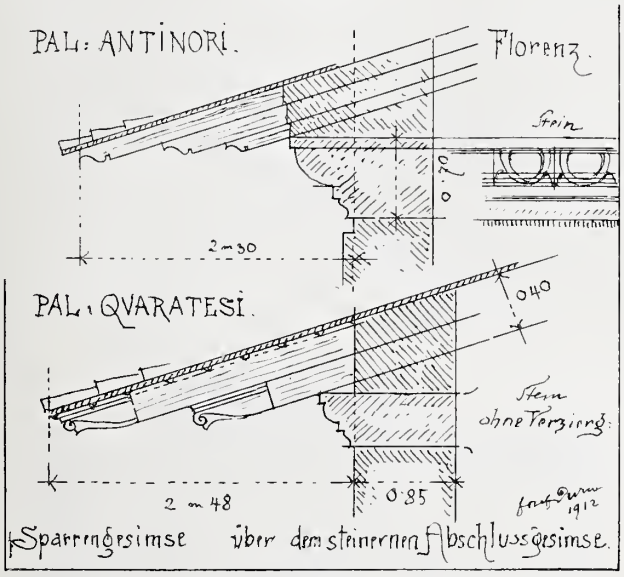


Anordnung der Tragbalken und Sattelhölzer in den Kreuzgängen der Kirchen *S. Croce* und *S. Lorenzo*, beide in Florenz.

In ſchöner charakteriſtiſcher Weiſe iſt eine reine Holzkonſtruktion, ein Vordach über einer Eingangstür am Dom in Piſa ausgeführt, welches ganz beſonders zeigt, wie die gute Zeit der Renaiſſance auch bei dieſen Holzarbeiten, was geſunde Konſtruktion und Formengebung anbelangt, guten Geſchmack und Schönheitsſinn walten ließ (Abb. 111). Als weitere Beiſpiele, wo mit dem gleichen konſtruktiven Geſchick bei ſchönen, charakteriſtiſchen Formen gearbeitet wurde, ſei der mit dem *Mediceer*-Wappen geſchmückte, gedeckte Balkon gegenüber den Hallen des *Mercato Nuovo* in Florenz angeführt, ferner die reizenden, durch Steinſäulen abgeſtützten Holzgeſimſe in den Obergeſchoſſen der Kreuzgänge (Kloſterhöfe) von *S. Lorenzo*, *S. Croce*, der *Badia* u. a. in

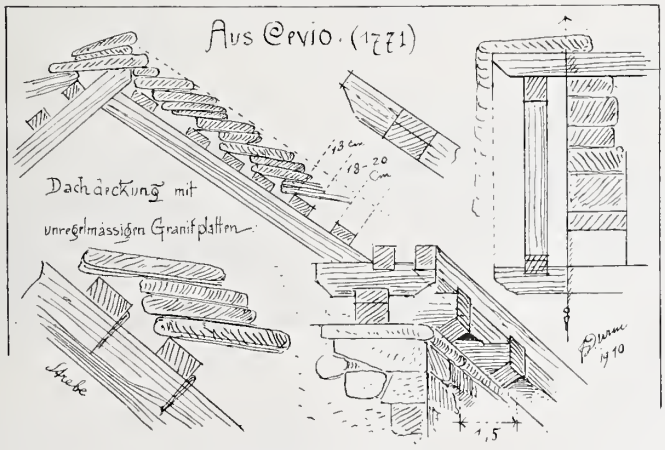
Florenz (Abb. 112), und fchließlich die mächtigen, gut gefchnitzten Holzgefimfe der Uffizien, des *Palazzo Guadagni* und vieler anderer Bauten in Florenz und Pifa (Abb. 113 u. 114).

Abb. 115.



Sparrengefimfe mit aufgefattelten Sparren an Florentiner Paläften bei Ausladungen bis 2,48 m.

Abb. 116.



Gefimfe der Langfeite eines Bauernhaufes in Cevio.

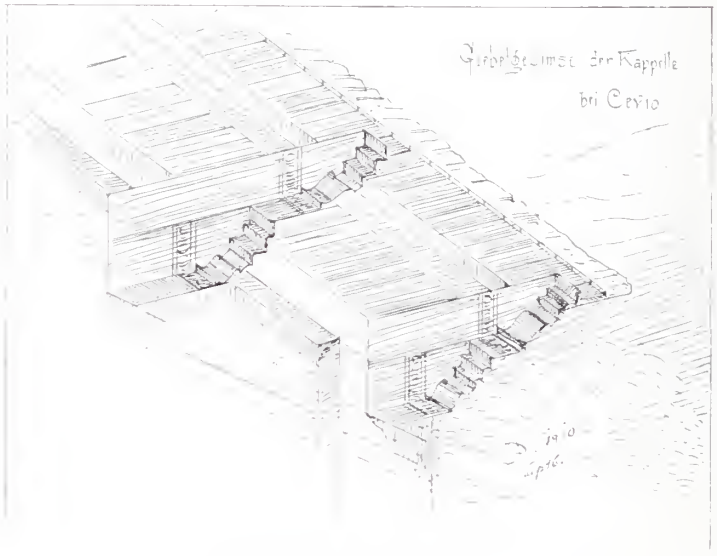
Von einfachen Holzgefimfen mit Sattelhölzern unter dem Sparren gibt Abb. 115 ein Bild. (*Palazzo Antinori* und *Quaratesi* in Florenz.)

Wie fich die Renaiffance in Italien bei der Anlage hölzerner Schutzdächer über Einfahrten in Einfriedigungsmauern half, zeigt ein bei der *Certosa* von Florenz ausgeführter Torweg in feiner Anordnung an das antike Vordach

von Puteoli erinnernd, deſſen Ausführungsvorſchriften uns erhalten geblieben ſind, ein Beiſpiel.

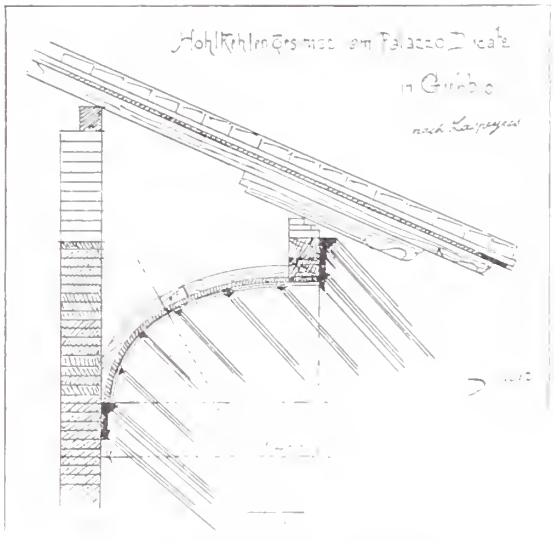
Von einem wenig ausladenden Holzgeſimſe an einem Bauernhaus im Maggiatale, mehr durch ſeine eigenartige Konſtruktion und Art der Dachdeckung aus-

Abb. 117.



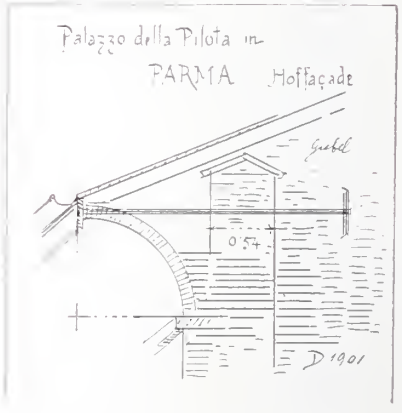
Giebelgeſimſe aus Cevio.

Abb. 118.



Hohlkehlengeſimſe aus Gubbio.

Abb. 119.

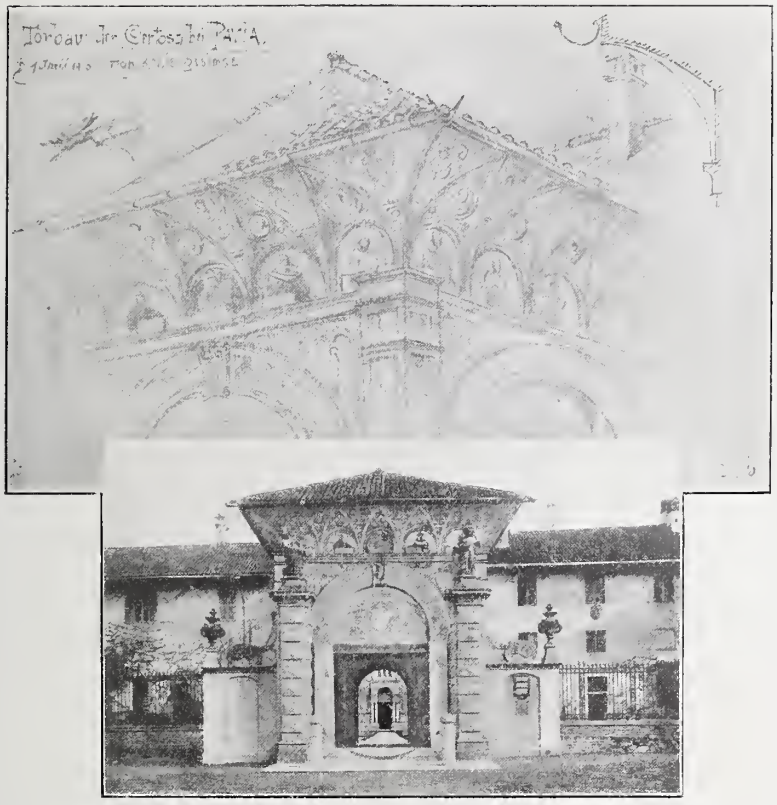


Hohlkehlengeſimſe aus Parma.

gezeichnet als durch ſeine Kunſtform, gibt Abb. 116 und von der Ausbildung von Pfettenköpfen am Giebel einer Kapelle zu Cevio die Abb. 117 eine Vorſtellung.

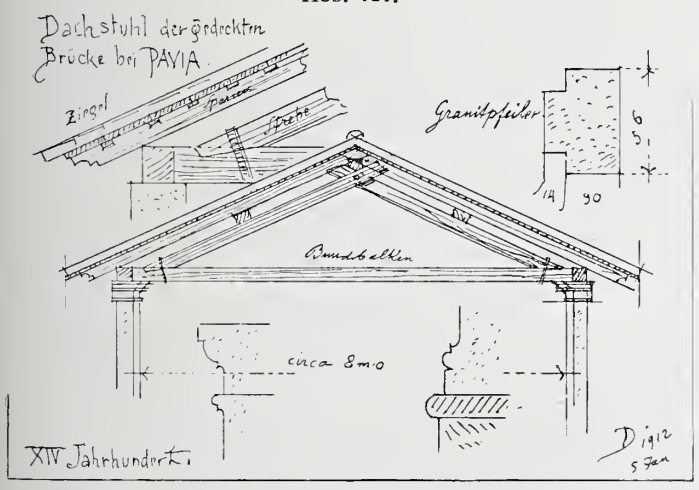
An Stelle der die Konſtruktion zeigenden Holzgeſimſe treten nun auch noch ſolche, die ſie hinter einer großen Hohlkehle verbergen, wie dies am Schloſſe zu Gubbio ausgeführt iſt (vergl. Abb. 118). Eine Variation in Stein über-

Abb. 120.



Hohlkehlengefimfe mit Putz und Malerei überzogen am Brückentor der *Certosa* bei Pavia.

Abb. 121.



Dachftuhl der Holzbrücke bei Pavia mit einfachftem Sparrengefimfe.

fetzt, zeigt die Hoffaffade des *Palazzo della Pilota* in Parma (vergl. Abb. 119) und in fchmuckfter Ausbildung der Torbau des Brückentores der *Certosa* bei Pavia, wo Lunetten mit Stichkappen in die Kehle einfchneiden, deren Flächen mit Malereien bedeckt find (vergl. Abb. 120).

Ein Holzgefimfe einfachfter Art zeigt das Dach der Holzbrücke bei Pavia über den *Ticino* (Abb. 121) und nach dem gleichen Gedanken der offene Dachftuhl der *Loggia* des Rathaufes in Siena, aber in etwas reicherer Ausbildung, als dies *Gladbach* a. a. O. auf Tafel IX. 1 dargeftellt hat.

Abb. 122.

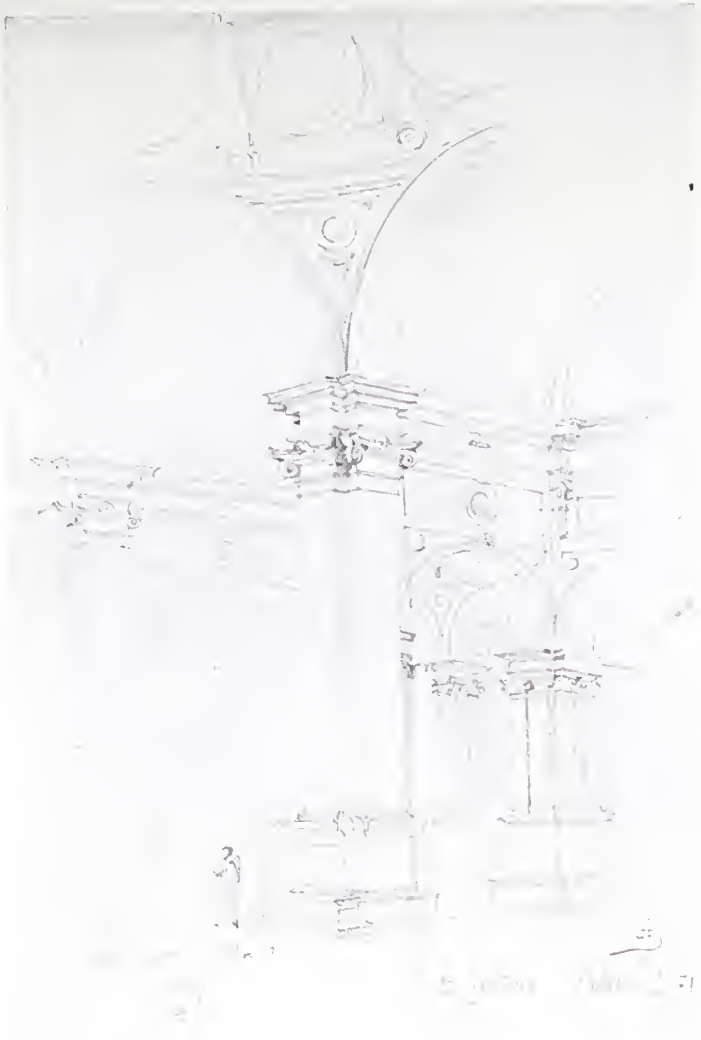


Abb. 123.

Geſtaltung der Pfeiler und der Pendentifs
der Kirche *S. Giustina* in Padua.

der Kirche *S. Andrea della Valle* in Rom.

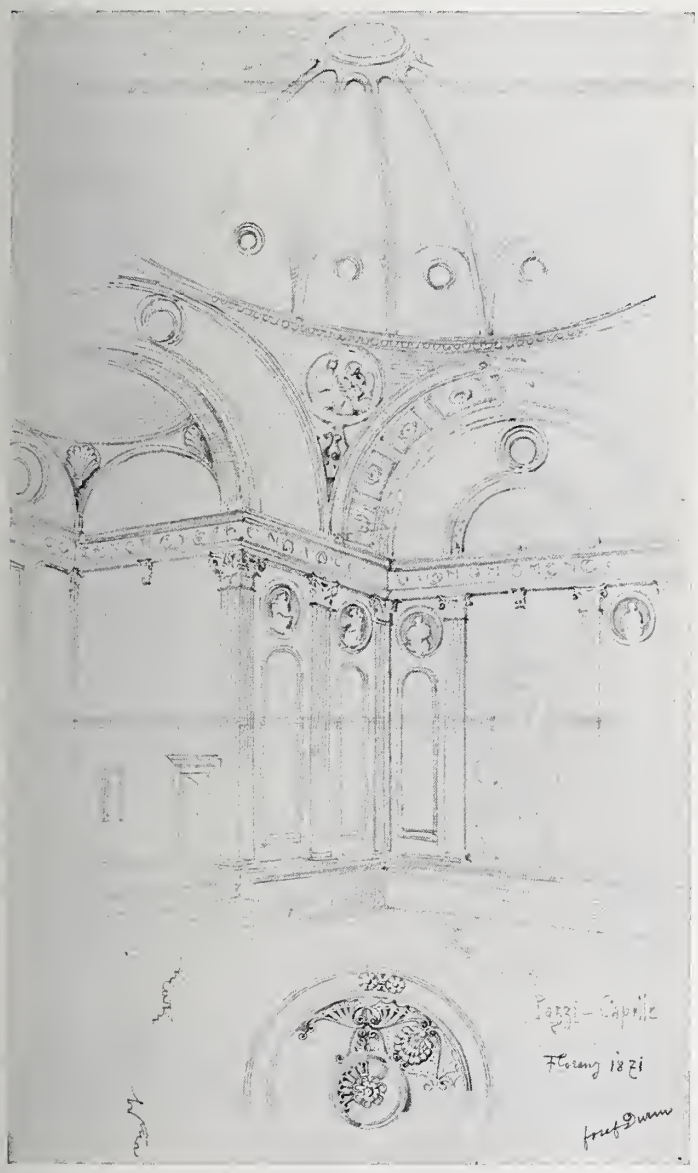
VIII. Abſchnitt.

Steingewölbe und Holzdecken in Gewölbeform.

78. Gewölbe.

Horizontal lagernde ſchlichte Holz- und Steinbalkendecken, oder durch winkelrecht ſich kreuzende Hölzer entſtandene oder auch aus Steinplatten gemeißelte ſogen. Kaſſettendecken, mäßig und weit geſprengte, gewölbte Decken über allen möglichen Grundrißformen, in beliebigen Höhenlagen und in der verſchiedenſten Geſtaltung, aus Quadern mit und ohne Mörtel hergeſtellt, aus Backſteinen, aus Gußmauerwerk oder aus dieſen Materialien zuſammen ausgeführt, Maſſivdecken aus Eiſen und Tonplatten (*Vitruv*), Decken in Gewölbeform aus Zypreſſenlatten mit Stuck überzogen (*Vitruv*), waren dem Altertum und dem Mittelalter bekannt, wobei aber das letztere nicht eine Art von konſtruktiv neu gedachten Gewölben ſchuf, deren Geſetze Römer und Byzantiner nicht ſchon erkannt oder tatſächlich zur Ausführung gebracht hätten[64]). Ausgenommen bleibt dabei nur das ſpätgotiſche Netzgewölbe, bei dem die Rippen unter den durchgehenden Gewölbeflächen angeordnet, und vielfach von dieſen losgetrennt nur noch dekoratives Beiwerk

Abb. 124.



Gewölbe der *Pazzi*-Kapelle in Florenz.

[64]) Vergl. die in hiſtoriſcher und techniſcher Beziehung vortrefflichen Werke von A. Choisy: *L'art de bâtir chez les Romains* und *L'art de bâtir chez les Byzantins* (Paris 1883), wie auch vom gleichen Autor: *Histoire de l'architecture* (Bd. I u. II, Paris 1889) mit ihren eigenartigen, intereſſant dargeſtellten Zeichnungen und *L'art de bâtir chez les Egyptiens.* Paris 1904.

waren. Bei den Netzgewölben des Münfters auf der Reichenau ergaben fich Zwifchenräume von 20 bis 30 cm zwifchen den Strangen und den Wölbeflächen.

Von allem nahm die Renaiffance etwas auf; die beften Lehren zog fie aber aus den Schöpfungen des oftrömifchen Reiches, den Kuppeln auf Pendentifs: die weittragendfte Errungenfchaft diefer größten Techniker der alten Welt. Sie fetzte jene Kuppeln mit anderen Gewölbeformen zu neuen Gebilden zufammen (*S. Giustina* in Padua, Abb. 122) erhob den lichtbringenden, fäulengefchmückten zylindrifchen Tambour auf die Pendentifs und fetzte darauf erft die hochgeführte, halbkugelförmige oder überhöhte Kuppel, die fie mit einer Laterne krönte (vergl. Abb. 123), Anordnungen, welche die Byzantiner, foviel man aus den überkommenen Monumenten erfehen kann, nur im kleinen löften.

79. Fächergewölbe.

Die durch profilierte Rippen geteilten Fächer-, Schirm- oder Melonengewölbe (*Pazzi*-Kapelle, Abb. 124, Sakriftei von *S. Spirito* über einem Achteckraum, Abb. 125, *Maria delle Carceri* in Prato, Sakriftei von *S. Lorenzo* zu Florenz, Abb. 126) find auf byzantinifche Einflüffe zurückzuführen.

Abb. 125.

Vom Innern der Sakriftei der Kirche *S. Spirito* in Florenz.

Bei den antiken Kuppeln waren Gewölbe und Dach eines; was im Innern angenommen war, ift auch für das Äußere maßgebend gewefen; an der einmal gewählten Form konnte nichts mehr geändert werden, es fei denn, daß das Gewölbe aus ftatifchen Gründen von außen zum Teil unfichtbar gemacht, d. h.

durch lotrecht auffteigendes Mauerwerk verdeckt wurde. Anknüpfend an diefe Ausnahme von der Regel verfuhr die Protorenaiffance beim florentiner *Battistero*, und die oberitalienifchen Baumeifter verfolgten fpäter den gleichen Grundgedanken, gingen aber infofern noch weiter, als fie das Gewölbe von außen unter einem Zelt- oder Kegeldach verfchwinden ließen (Abb. 127 u. 128: Grundriß und Schnitt durch das *Battistero* in Florenz). Diefer Löfung fteht eine andere gegenüber, bei der die hochgeführte Mauer in eine Bogenftellung aufgelöft wird, von der aus fich Gewölbchen auf die fichtbar hervortretende äußere Kuppelfläche, den Bogenöffnungen entfprechend, auffetzen und fo ein reizend fchönes Motiv abgeben (vergl. die Tafel II mit der Apfidenkuppel der *Certosa* bei Pavia).

Abb. 126.

Vom Innern der Sakriftei der Kirche *S. Lorenzo* in Florenz.

80. Doppelkuppeln.

Die erfte größte Tat der Renaiffance in konftruktiver Beziehung, geftützt auf die genannte Vorftufe, das *Battistero* in Florenz, war die erftmalige Ausführung einer Doppelkuppel oder zweifchaligen Kuppel über achteckigem Raum (vergl. Abb. 129), bei der zunächft die Form der äußeren Kuppelfchale von der inneren noch nicht viel in der Umrißlinie abwich. »*Facciasi un altra cupola di fuori sopra questa, per conservarla dallo umido, e perchè la torni più magnifica e gonfiata . . .*« (dann mache man über diefer eine andere Kuppel, um die innere vor Feuchtigkeit zu fchützen, und weil fie fo viel prächtiger und aufgeblähter, d. h. fchwellender in der Form erfcheint[65]), führt Meifter *Filippo* in feinem Baubefehl aus. Ein praktifcher und ein äfthetifcher Zweck, um die innere Kuppel vor Näffe zu bewahren und um ihr von außen ein bedeutenderes Ausfehen zu geben, war es, was zur Ausführung diefer Art von Kuppelwölbung trieb, wohl aber auch die Unmöglichkeit, eine maffive Kuppel in der gegebenen Stärke des Unterbaues ohne Zurücktreppung der Außenmauern auszuführen. Eine Anordnung wie am *Pantheon* unter Durch-

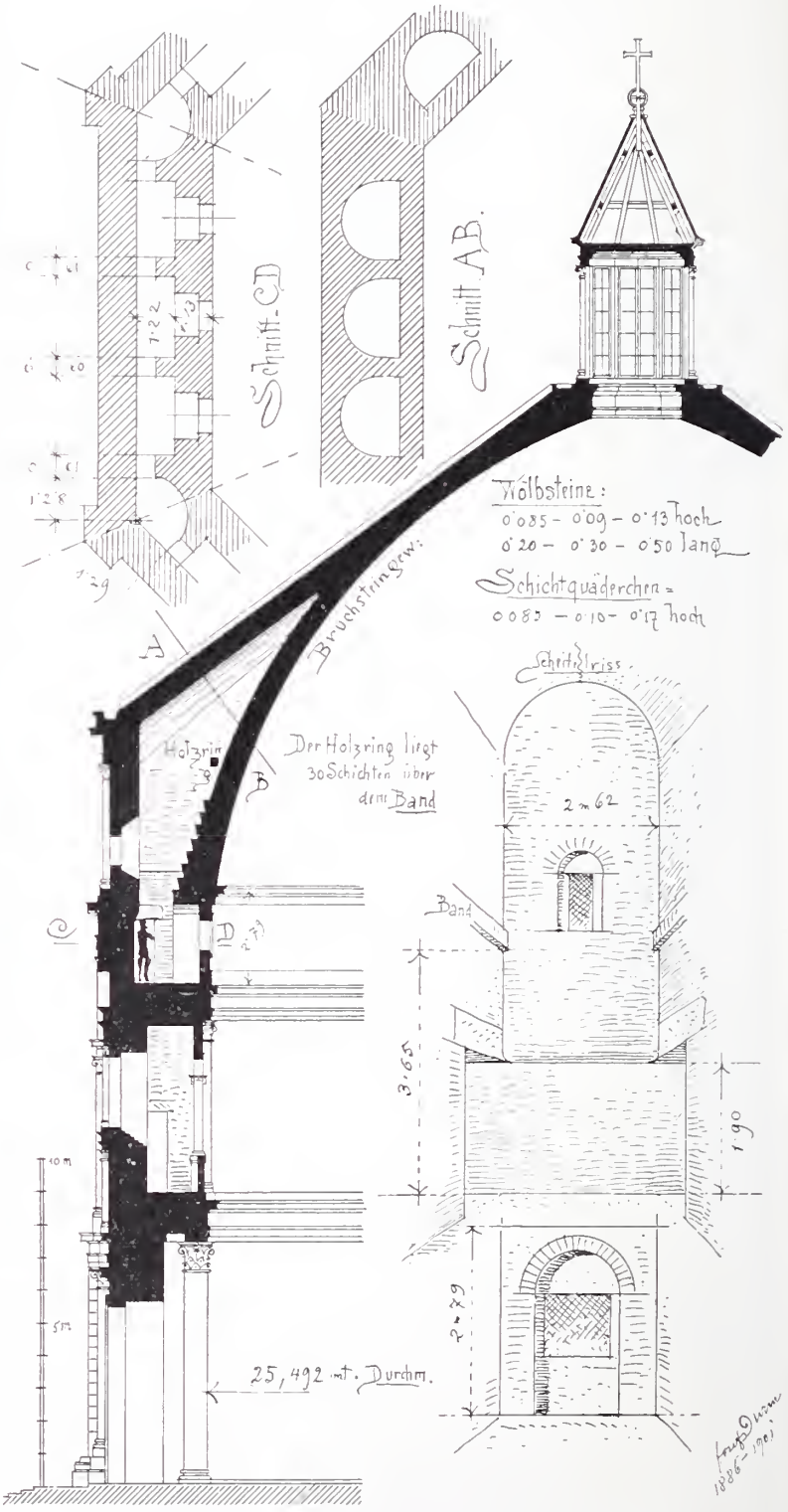
[65]) Vergl.: Durm, J. Zwei Großkonftruktionen der italienifchen Renaiffance. Berlin 1887 und 1902.

führung einer Gewölbſtärke, die geringer iſt als diejenige der tragenden Mauern, mit einer nach außen ausgleichenden Abtreppung am Fuße der Kuppel, hätte ein glückliches Bild ſicher nicht gegeben.

Neu und ingeniös iſt und bleibt der Gedanke, feine techniſche Ausführung dürfte aber weniger originell mit Bezug auf die vorausgegangene Ausführung der Kuppel des *Battiſtero* erſcheinen, beſonders wenn man erwägt, daß dort ſchon die Scheitelbelaſtung durch eine Laterne ausgeführt iſt (Abb. 127). Antik bleibt aber die Abſicht, die Kuppel ſelbſt wieder als Dachform ſprechen zu laſſen.

Die beiden Gewölbeſchalen ſind ungleich dick, die äußere Schutzkuppel nur $^1/_3$ ſo ſtark als die innere Raumkuppel und durch acht Eckſporen (vergl. Abb. 130), deren Kämme nach außen ſichtbar hervortreten, ſowie durch zwei Verſtärkungsrippen

Abb. 127.

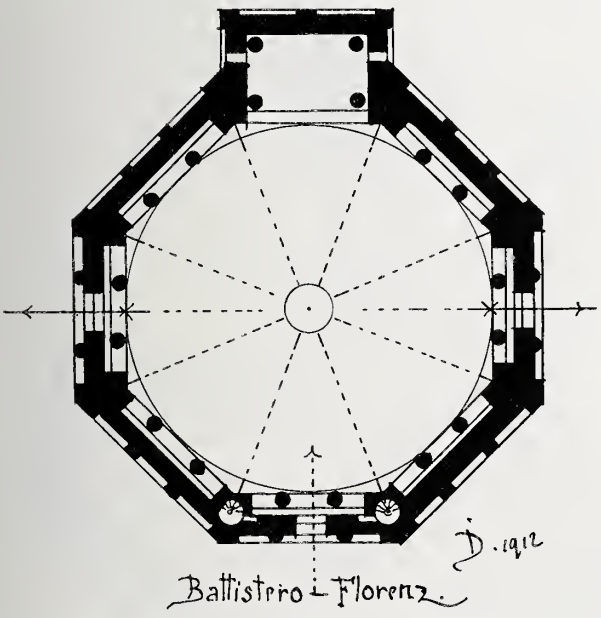


Lotrechter Schnitt durch das *Battiſtero* in Florenz.

oder Zwiſchenſporen in jedem der acht Felder des Kloſtergewölbes miteinander verbunden, wodurch die Schalen beſſer verſteift und ſtabiler werden. Der Höhe nach ſind die Sporen durch 9 Bogen verſpannt (Abb. 130 u. 131), während die Eckſporen unter ſich nochmals durch einen ſchweren, an den Verbindungsſtellen mit Eiſenbändern zuſammengehaltenen Holzring umfaßt ſind, der wohl eine Deformation der Kuppel verhindern ſollte. Ein ähnlicher Holzring iſt auch ſchon am *Battistero* eingelegt worden, nur iſt er dort höher angebracht; auch ſind bei jenem die Gewölbe aus Bruchſteinen und nicht, wie bei der Domkuppel, aus Backſteinen ausgeführt.

Eine weitere Verſpannung der beiden Kuppeln bilden die zwei maſſiven Umgänge, von denen der obere aus Steinbalken mit übergelegten Steinplatten ausgeführt iſt. Ob bei der innern über 2 m dicken Raumkuppel eine beſondere Verbandſchichtung eingehalten wurde, iſt bei den Putzlagen auf der Außen- und Innenſeite derſelben im ganzen ſchwer zu ſagen; doch zeigen die in der Domfabrik noch erhaltenen Holzformen für die Backſteine, daß neben den Normalſteinen verſchiedene Arten und Größen zur Anwendung kamen, und hiernach darf wohl angenommen werden, daß bei den Wiederkehren (Graten) Binder verwendet wurden, die zwei gegeneinander ſtoßende Wölbeflächen zugleich faßten. Dann muß noch geſagt werden, daß das Backſteingemäuer, beſonders bei den Zungen und Sporen, vielfach von Macignoquadern (Sandſteinquadern) durchſchoſſen iſt.

Abb. 128.

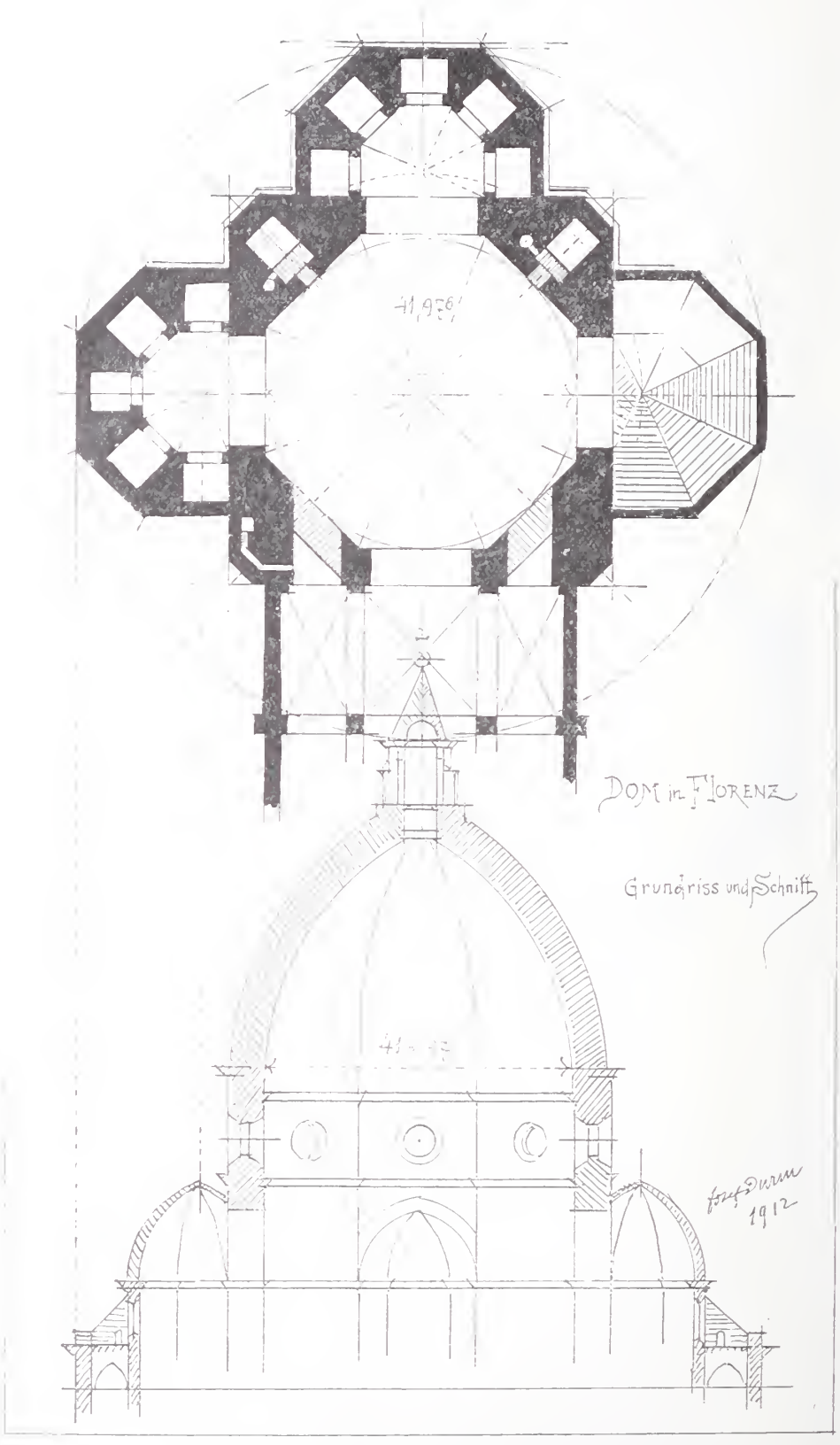


Grundriß des *Battistero* in Florenz.

In dem unten genannten großen Werke[66]) iſt das „Schema der Stichbogen (d. i. der Verſpannungsbogen der Eckſporen nach den zunächſt liegenden Mittelſporen) beim Scheitel“ und das „Schema der treppenförmigen Verzahnung“ angegeben und dabei erläuternd geſagt, daß die beiden Abbildungen, von denen die eine in Abb. 132 *a* u. *b* wiedergegeben iſt, das Schema der Mauerung der Stichbogen und der Wölbefläche des äußeren und inneren Kuppelgewölbes zeigen. Dazu wird weiter geſagt: Die Lagerfugen der Gewölbe laufen nach dem Mittelpunkte des entſprechenden Bogens, aber die einzelnen Mauerſchichten ſind nicht horizontal, ſondern in einer treppenförmigen Verzahnung, oder, wie man ſonſt zu ſagen pflegt, ſchwalbenſchwanz- oder ährenförmig geſchichtet (*Opus spicatum*), oder wie *Fontana* ſich bei der Beſchreibung der Wölbung von *St. Peter* ausdrückt »*à guisa di spinapesce*« (fiſchgrätenförmig) gemauert. Zu dieſem Vorgange ſind zweierlei Formate der Steine verwendet worden, und

[66]) Stegmann, C. v. Die Architektur der Renaiſſance in Toscana ufw. München 1896. (S. 44 des Textes, Abb. 7 u. 8).

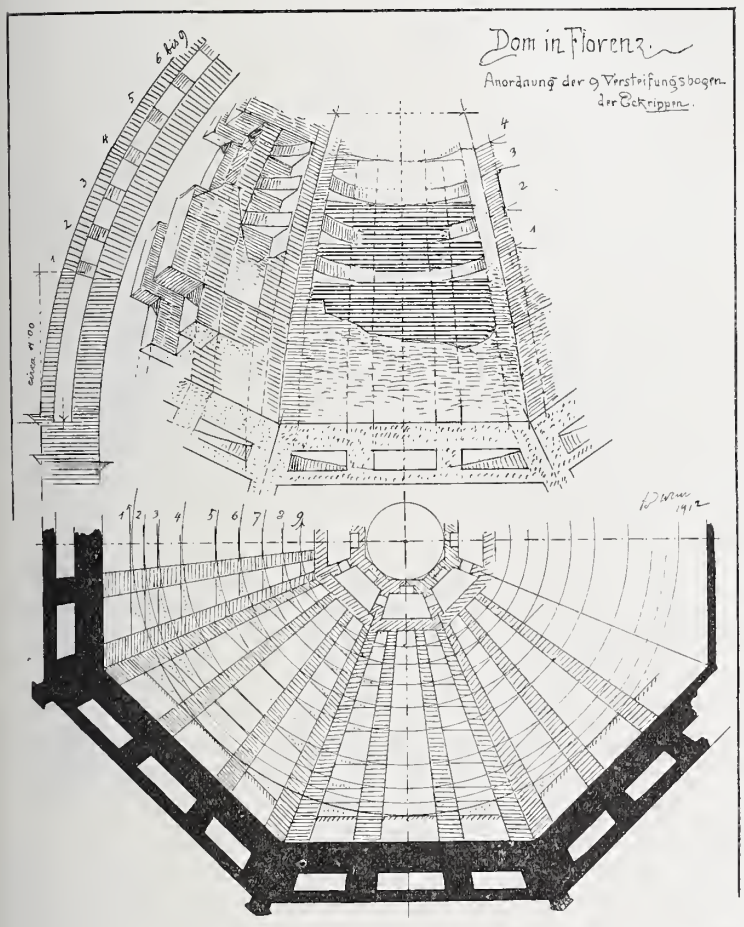
Abb. 129.



Grundriß und Schnitt des Domes in Florenz.

mit den zuletzt angeführten ſind wohl jene gemeint, welche *Brunellesco* in ſeinen Bauvorſchriften angibt, eine Anſicht, die nicht gerade geteilt zu werden braucht. Ich verſtehe darunter die hakenförmigen Steine, für welche die Modelle noch vorhanden ſind. Für anderes, was in dem genannten Werke noch entwickelt iſt, fehlt mir das Verſtändnis, und angeſichts des Umſtandes, daß die beiden Kuppelſchalen noch intakt, verputzt, bemalt und mit Ziegeln abgedeckt ſind, möchte ich überhaupt die Möglichkeit beſtreiten, ein abſchließendes Urteil über die Lage der Steine im ganzen zu fällen.

Abb. 130.



Anordnung der Rippen, Sporen und der horizontalen Verſpannungsbogen bei der Doppelkuppel des Florentiner Domes.
Grundplan, ſenkrechter Schnitt und Perſpektive.

An Stelle dieſer ſehr zweifelhaften Angaben, nach welchen fiſchgrätenförmiges Mauerwerk mit gerade geführtem in wenig verſprechender Weiſe wechſelt und wo zwiſchen beide noch Steinbinder eingeſchoben ſind, macht *Choisy* in ſeiner „Geſchichte der Architektur“[67]) eine andere Angabe, indem er ausführt: Die Kuppel ſei verhältnismäßig leicht; vermöge der Art der Verbindung der beiden Schalen gewänne ſie aber beinahe die Feſtigkeit einer maſſiven; ihre Materie ſei da angehäuft, wo ſie arbeitet; die gewählte Form begünſtige in vermehrter Weiſe eine Ausführung auf Traggerüſten ohne Schalung. Man bemerke eine ungewöhnliche Schichtung der Wölbſteine, welche die Ausführung ohne jene erleichtere, indem die ſonſt koniſch liegenden Steine von ſpiralförmig geführten durchſetzt ſeien (Abb. 132 *a* u. *b*), welche die beiden Schalen und die Sporen durchdrängen. Wie ſich *Choisy* die Sache ausgeführt denkt, zeigen die nach ihm gegebenen Abbildungen. Fiſchgräten- und Spiralſchichtung der Wölbſteine wollen hier erkannt und feſtgeſtellt werden!

Die Inſtruktion *Brunellesco*'s für die Ausführung der Domkuppel hat in den

[67]) Bd. II, S. 616—617.

letzten Jahren einige redaktionelle Änderungen erfahren, die übrigens auf das, was techniſch für uns wertvoll iſt, keine veränderten Geſichtspunkte ergeben. Ich laſſe ſie hier folgen. Die redigierten Stellen ſind dabei unterſtrichen:

1. *Imprima la cupola da lato dentro e volta a misura del quinto acuto, neglangoli (negl'a.). Ed e grossa nella mossa da piè braccia tre e quarti tre. E piramidalmente segue sichè nella fine congiunta nell' occhio di sopra rimane grossa br.* $2^1/_2$.
2. *Fassi una altra cupula die fuori sopra questa per conservalla dal umido, e perche torni piu magnifica e gonfiante. Ed e grossa nella sua mossa da pie braccia uno e quarti uno; e piramidalmente segue in fino al' occhio di sopra rimane braccia* $^2/_3$.
3. *Il vano, che rimane tra l'una cupula e l'altra si e dappie br. 2 nel quale vano si mectono le scale per potere cerchare tucto tra l'una cupola e l'altra: et finisce il decto vano al' occhio di sopra braccia* $2^1/_3$.
4. *Sono facti 24 sproni, cioe 8 neglangoli e 16 nelle faccie: ciascuno sprone deglangoli (degl'a.) e grosso da pie braccia 7 dalla parte di fuori; e nel mezzo di decti angoli in ciascuna faccia si e due sproni, ciascuno grosso dappie braccia 4, e legano insieme le decte due volte, e piramidalmente murati insino alla somità dell occhio per iguale proporzioni(e).*
5. *I decti ventiquattro sproni, colle decte cupule sono cinti intorno di sei cerchi di forti macigni e lu(n)ghi e bene sprangati die ferro stagnato; e di sopra a decti macigni sono catene di ferro, che cerchiano intorno le decte volte con loro sproni. Assi a murare di sodo nel principio braccia* $5^1/_4$ *per altera, e poi seguire li sproni.*
6. *Il primo e secondo cerchio e alto braccia 2, el terzo el quarto cerchio si e alto braccia* $1^1/_3$, *el quinto el sexto cerchio alto braccia 1; mal primo cerchio dappiè si è oltraccio aforzato con macigni lunghi per la traverso, sichè l'una cupola et l'altra si posi in su decti macigni.*
7. *E al alteza d'ogni dodici braccia o circa delle decte volte sono volticciule a botti tra l'uno sprone e l'altro per andito intorno alle decte cupole e sotto le dette volticciule tra l'uno sprone el l'altro sono catene di quercia grosse, che legano i decti sproni el in su decti legni una catena di ferro.*
8. *Gli sproni sono murati tucti di macignio e pietra forte e' mantegli overo le faccie delle cupole tutte die pietra forte, legate cogli sproni per infino al' alteza di braccia 24, e da indi in su, si murera di mactoni o di spugna, secondo si deliberra per chi allora l'arà a fare, ma piu legiere materia che pietra.*
9. *Farassi uno andito di fuori sopra gli otto occhi di sotto imbecchatellato con parapecti trasforati, e d'altezza di braccia 2 o circa al' avenante delle trebunecte di sotto; o veramente due anditi, l'uno sopra l'altro, in su una cornice bene ornata, e l'andito di sopra sia scoperto.*
10. *L'acque della cupola termino in su una racta di marmo, larga uno terzo di braccio e gitti l'acqua in certe doccie di pietra forte murate sotto la racta.*
11. *Farannosi 8 cresste die marmo sopra glangoli (gl'a.) nella superficie della cupola di fuori, grosse come si ricchiede e alte braccia 1 sopra la cupola, scorniciate e a tecto, larghe braccia 2 di sopra sicchè braccia 1 sia dal colmo alla gronda d'ogni parte e murisi pirramidali dalla mossa insino alla fine.*
12. *Murisi le cupole nel modo sopra decto senza alcuna armadura, massimamente infino a braccia trenta; ma con ponti in quel modo sarà consigliato e deliberato per quegli maestri che l'aranno a murare; e da braccia trenta in su secondo sarà allora consigliato, perchè nel murare la praticha insegnerà quello che ss'ara a seguire*[68]).

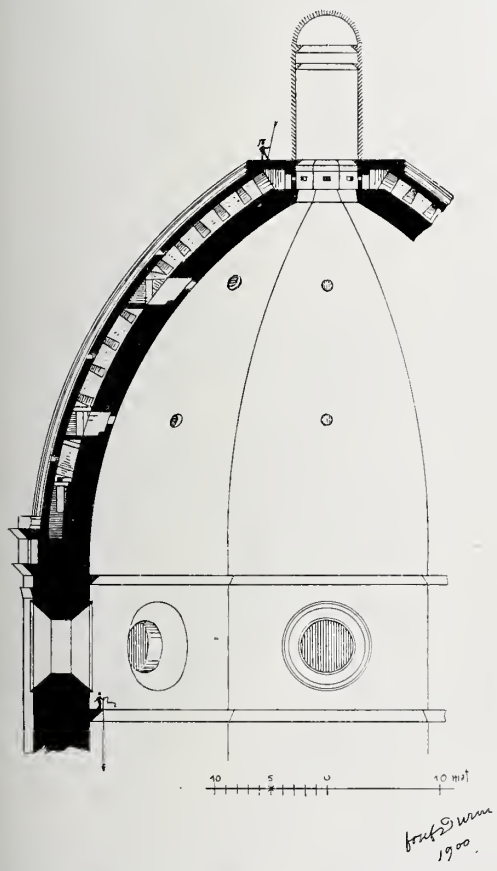
[68]) Auszug aus: Repertorium der Kunſtwiſſenſchaft, Bd. XXI (1898), Heft 4, S. 259–261. — Die deutſche Überſetzung findet ſich bei: Durm, J. Zwei Großkonſtruktionen der italieniſchen Renaiſſance. Berlin 1887.

Riffe in den Gewölbeflächen find auch hier mit der Zeit aufgetreten, wobei man übrigens als Urfache die verfchiedenen Erdbeben in Florenz mit in Betracht ziehen wolle.

81. Kuppel von *St. Peter* in Rom.

Zeigen fich hier Befonderheiten in der Auffaffung und hauptfächlich in den Einzelheiten der Konftruktion, die übrigens nicht, wie es die Ausführung den Bauinftruktionen gegenüber zeigt, fertig mit einem Schlage dem Gehirne *Brunellesco*'s entfprungen find und ohne Beifpiel daftehen, fo fehen wir bei der zweiten Großkonftruktion, der *St. Peters*-Kuppel in Rom, nur einen Fortfchritt in formaler, nicht aber in technifcher Beziehung, trotz ihres um über 100 Jahre fpäteren Entftehens.

Abb. 131.



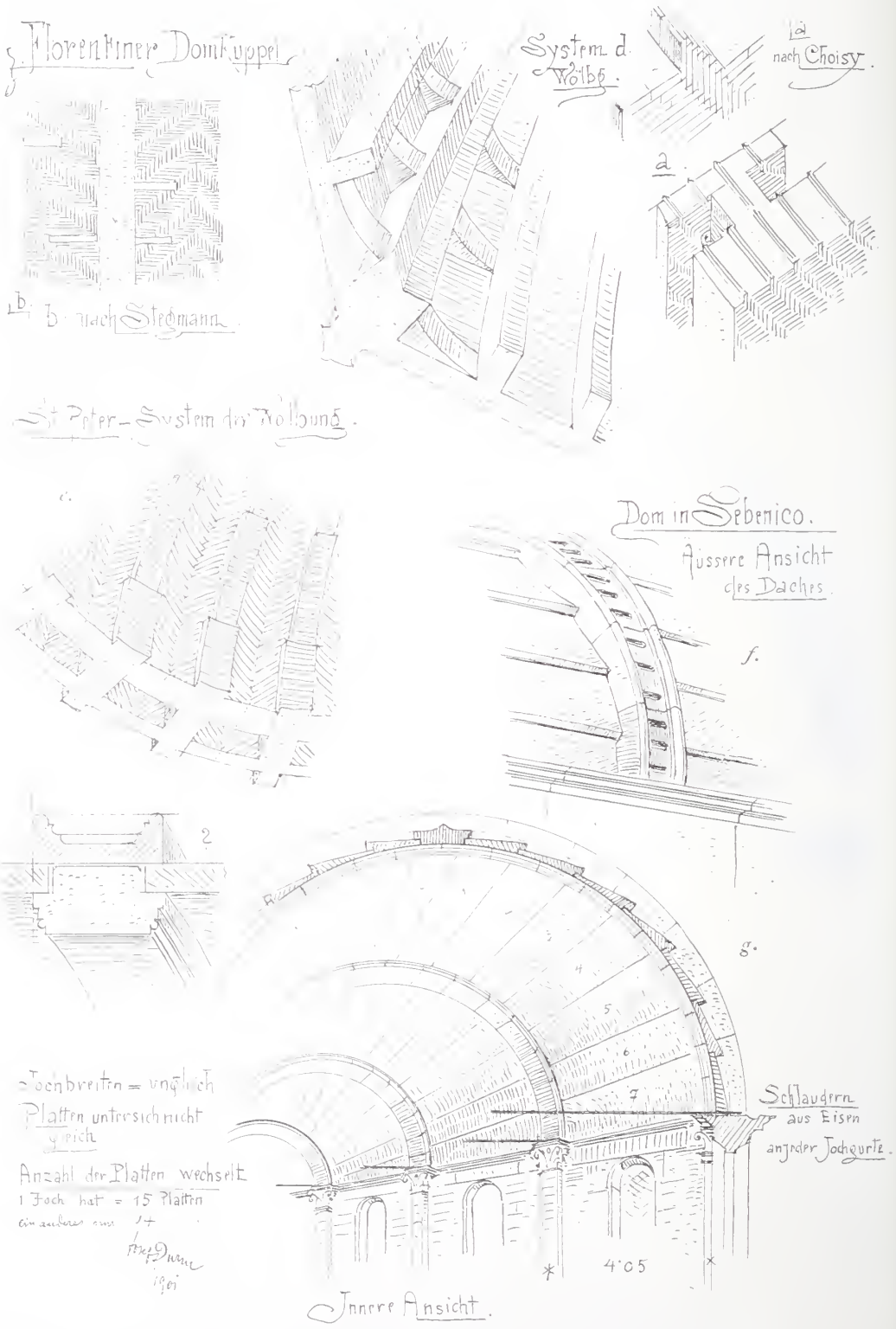
Lotrechter Schnitt durch die Kuppel der Kirche *S. Maria del Fiore* in Florenz.

Die Kuppel erhebt fich über achteckigem Unterbau von ungleich großen Seiten, durch welche Anlage ein Teil der Pendentifs noch durch aufgehendes Mauerwerk unterftützt wird; letztere find zwifchen vier mächtigen Pfeilern, die durch Rundbogen untereinander verbunden find, eingefpannt und bereiten die Aufnahme des kreisrunden Tambours vor, auf dem die gleichfalls kreisrunde Kuppel ruht (Abb. 133). Die Bogen find dabei vollftändig frei und nicht, wie bei *Hagia Sophia*, auf zwei Seiten durch Bogenftellungen und Mauern ausgefüllt; die Pendentifs bilden reine fphärifche Dreiecke. Wie bei der Sophienkirche in Konftantinopel ift die Kuppel in tragende Rippen und dazwifchen gefpannte Felder zerlegt nach echt römifchem Prinzip; aber fie ift nach dem Vorgange in Florenz zweifchalig ausgeführt (vergl. Abb. 134).

Urfprünglich im Innern genau halbkugelförmig geplant, wurde diefe Form bei der Ausführung verlaffen und aus konftruktiven Gründen fpitzbogenförmig wie außen ausgeführt, wobei aber die beiden Schalen nicht parallel miteinander laufende Kurven zeigen, vielmehr ift die äußere fteiler als die innere geführt. Die ftatifchen Gründe für die Form der Kurve waren durch die Anordnung der Laterne und die Belaftung des Gewölbes im Scheitel die gleichen wie in Florenz. Im großen Holzmodell *Michelangelo*'s find die verfchiedenen Wölbungen übereinander angegeben; die innerfte wurde bei der Ausführung unterdrückt. (Siehe Abb. 134 und die ausführlichen Angaben über die Gefchichte und die Art der Ausführung in der in Fußnote [69]) angezogenen Schrift des Verf.)

[69]) Vergl. die angezogene Schrift des Verf. (Taf. IV), wo auch die nach der Ausführung entftandenen Abtrennungen verzeichnet find. Dann die Ausführungen S. 76 u. ff.

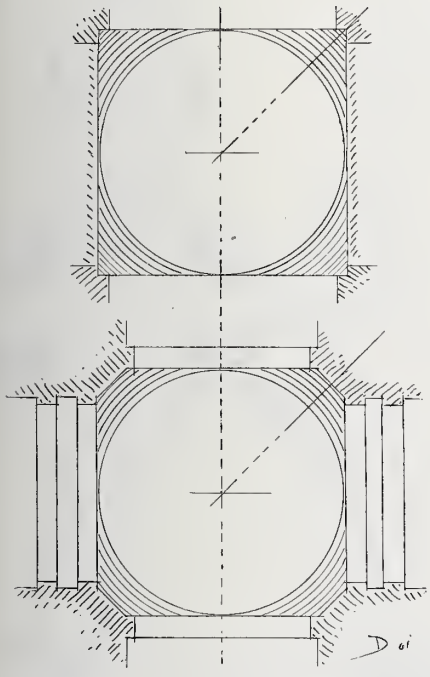
Abb. 132*a* bis *g*.



Tonnengewölb- und Kuppelkonstruktionen in Florenz, Rom und Sebenico.

Die durch beide Schalen hindurchgehenden, tragenden Rippen ſtehen innen und außen über jene vor; ſie nehmen die Laſt des »*à guisa di spinapesce*« ausgeführten, zwiſchengeſpannten Gewölbemauerwerkes auf (Abb. 132*e*). *Michelangelo* gab ſchon in ſeinem Modell ſowohl im Tambour eine Eiſenverankerung an, als auch in der Kuppel ſelbſt ſtarke Eiſenringe. Die Ringe erhielten in ſpäterer Zeit, da die urſprünglichen zerriſſen waren, eine Vermehrung, ſo daß jetzt im ganzen 5 Eiſenringe zu zählen ſind, die in den Jahren 1743, 1744 und 1748 umgelegt wurden. Die Außenflächen der Schutzkuppel ſind mit Blei abgedeckt; die Innenſeite der Raumkuppel ſchmücken koſtbare Moſaiken. Beide Kuppeln ſind im Mauerwerk vom Kämpfer aus auf ein Drittel ihrer Höhe als ein Ganzes hergeſtellt und trennen ſich erſt von da ab in eine äußere dünnere und eine innere dicke Schale.

Abb. 133.



Kuppel mit Pendentifs.

82. *S. Maria di Carignano* in Genua.

Eine Nachbildung im kleineren Maßſtabe hat dieſes Werk des großen Florentiners in der Kirche *S. Maria di Carignano* in Genua durch den Peruginer *Gian Galeazzo Alessi* erfahren, wobei übrigens die Halbkugel im Innern feſtgehalten wurde, während die Schutzkuppel etwas überhöht ausgeführt iſt. Beide Kuppeln beginnen vom Kämpfer an getrennt und ſind jede für ſich aus Backſteinen gemauert; ſie tragen über einer großen Scheitelöffnung eine entſprechend große Laterne.

Die Ausführung beider Kuppeln iſt verſchieden. Die innere iſt eine römiſche Kaſſettenkuppel, die äußere vollſtändig rippenlos und in keiner Verbindung mit der erſteren durchgeführt, wenn man nicht die überwölbten Doppelſchneckentreppen, die zwiſchen den beiden Schalen einmal nach der Laterne empor und dann wieder herab nach dem inneren Hauptgeſimſe führen, als Verſteifung beider Schalen anſehen will (vergl. Abb. 135 und die größere Veröffentlichung dieſer Kuppelkonſtruktion in der unten genannten Zeitſchrift[70]). Regellos angeordnet ſind im Raume zwiſchen den beiden Kuppeln hie und da Verſpannungsbogen; von einer Umgürtung mit Eiſen iſt dagegen nichts zu ſehen. Von nachteiligen Folgen iſt nur ein größerer durchgehender Riß vom Scheitel nach einem der Stützpfeiler hin zu verzeichnen. Die äußere Schutzkuppel iſt mit halbkreisförmigen Schieferplatten, in Mörtel gedrückt, gedeckt, die innere kaſſettierte Raumkuppel verputzt und weiß getüncht.

83. *S. Maria dell' Umiltà* in Piſtoja.

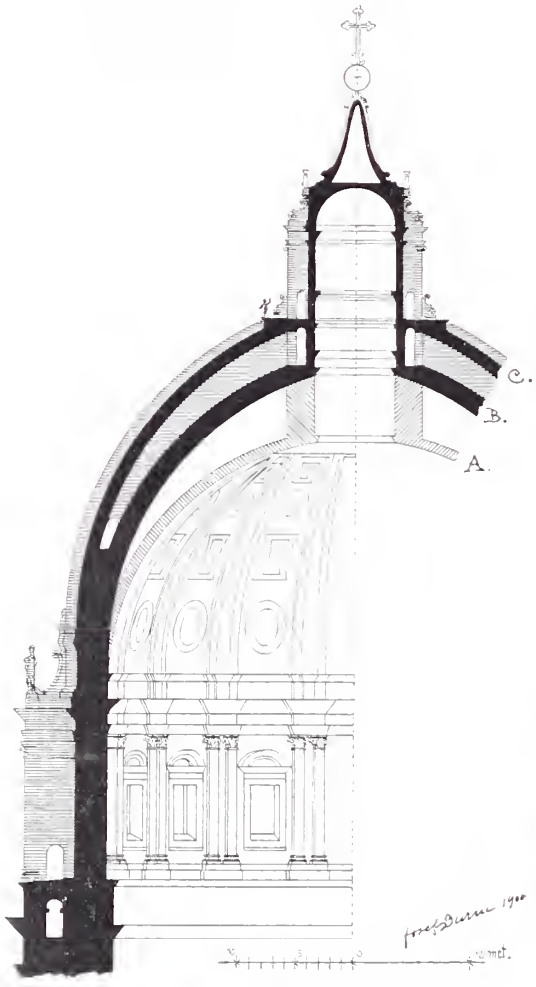
Ein weiteres Beiſpiel einer größeren Doppelkuppel im Sinne der Florentiner iſt die von *Vittorio Vittoni* begonnene und von *Vasari* vollendete der *S. Maria dell' Umiltà* in Piſtoja. Hier iſt die Halbkugelform im Innern und Äußeren durchgeführt; die Sporen an den acht Ecken kehren wieder; auch die Zungen treten in etwas verkümmerter Weiſe auf; die Scheitelbelaſtung der

[70]) Zeitſchr. f. Bauw. 1902, S. 162 bis 172 u. Taf. V, VI.

Backſteingewölbe durch eine Laterne iſt zu ſchauen; die acht äußeren Kämme ſind aus profilierten Werkſtücken hergeſtellt, die Wölbeflächen im Äußeren mit roten Plattenziegeln, genau wie in Florenz, abgedeckt.

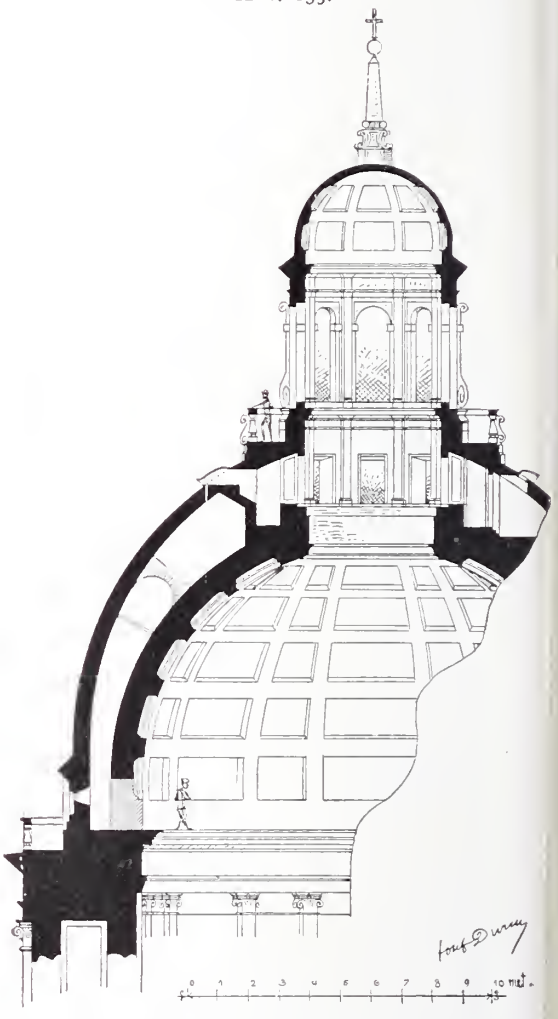
Ein Unſtern aber waltete über dieſem Bau, den der erſte Baumeiſter ohne Gewölbe hinterlaſſen mußte und den *Vasari* „zur Ehre Gottes und zu ſeinem eigenen Ruhme“ mit der Kuppel verſehen ſollte und auch wirklich verſah. Die

Abb. 134.



Lotrechter Schnitt durch die Kuppel der *St. Peters*-Kirche in Rom.

Abb. 135.

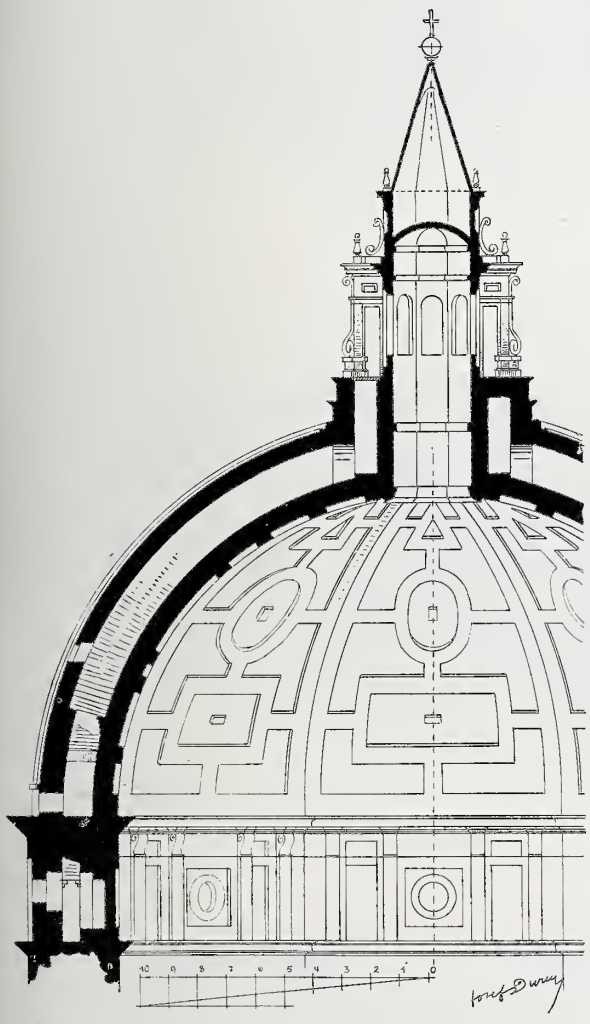


Lotrechter Schnitt durch die Kuppel der Kirche *S. Maria di Carignano* in Genua.

ſteinerne Laterne iſt ohne Frage hübſch, ſogar ſehr hübſch in der Größe und Geſtaltung erſonnen und auch ausgeführt, aber für die gewählte Form der Wölbung eine zu ſchwere Scheitellaſt, die ſich auch in nachteiliger Weiſe äußerte, ſo daß der Piſtojeſer Stadtarchitekt *Lafri* das Abtragen derſelben einleiten wollte. Man begnügte ſich aber mit einer Umgürtung von Eiſenſtäben, die auf den Dachflächen der Kuppel in fünf Reihen übereinander ſichtbar aufgelegt ſind, und, einige Riſſe ausgenommen, ſteht ſie heute nach Ablauf von bald 400 Jahren immer noch, die Stadtſilhouette beherrſchend, da. (Vergl. Abb. 136 und die in Fußnote 65 angezogene Abhandlung des Verf.)

Man hat aus dieſen Vorkommniſſen die Renaiſſancemeiſter für ſchlechte Konſtrukteure erklären wollen. Alsdann ſind es die Architekten anderer Bauweiſen auch; denn ich kenne keine größere und auch kleinere Gewölbekonſtruktion in der Baukunſt, die ſolche Mängel nicht hätte. Weder die mittelalterlichen Dome in Italien, noch die in Deutſchland von Baſel bis zum Niederrhein ſind frei davon. Die Gründe für dieſe Erſcheinungen laſſen ſich feſtſtellen, aber nicht immer aus der Welt ſchaffen, beſonders wenn man erwägt, daß die Gewölbe einerſeits auf Mörtelmauerwerk, anderſeits auf Monolithen oder Quaderſchichtungen mit wenigen Fugen ruhen. *De Saulcy* führt in ſeinem Buche über Jeruſalem ein arabiſches Sprichwort an: »*La voute ne dort jamais!*« —

Abb. 136.



Lotrechter Schnitt durch die Kuppel der Kirche *S. Maria dell' Umiltà* in Piſtoja.

84. Ausbildung der Pendentifs.

Eigenartig ſind wieder die verſchiedenen Arten der Ausbildung und Auszierung der Pendentifs und der anſtoßenden Bogen bei ſolchen Kuppelgewölben, die auf einem Tambour gehoben oder unmittelbar auf die Pendentifs aufgeſetzt ſind.

Das Motiv von *St. Peter* in das Kleine übertragen finden wir in reizender Weiſe in der *Chigi*-Kapelle in *S. Maria del Popolo* in Rom Abb. 137 und in der gleichen Kirche eine einfachſte Löſung, wo das ſphäriſche Dreieck mit bunten Marmorplatten ausgelegt iſt (Abb. 138); eine andere einfache in der Kapelle des Papſtes *Clemens* in Lateran, wo Stuckfiguren den Zwickel ausfüllen (Abb. 139) und wieder zwei andere, prächtig den Verhältniſſen angepaßt, in *S. Maria maggiore* in Rom, mit Hermen, welche Medaillons tragen, oder mit freiſtehenden Engelfiguren, welche auf dem Kämpfergeſimſe vor dem Ausgangspunkt der Pendentifs ſtehen (Abb. 140 u. 141). Und wieder iſt in *Maria del Popolo*, wo die Vierungskuppel achteckig ausgeführt iſt und die Pendentifs durch Vorkragung gebildet und oben horizontal abgeglichen ſind, eine weitere Löſung gegeben (Abb. 142).

Andere Beiſpiele auf veränderter Grundlage geben die Übergänge von den Vierungspfeilern zum runden Tambour:

Abb. 137.

Abb. 138.

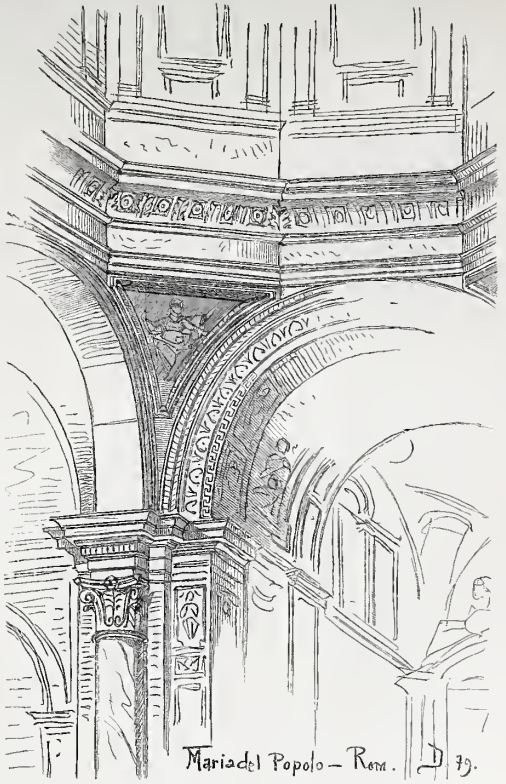
Abb. 139.

Ausbildungen von Pendentifs.

Abb. 140.

Abb. 141.

Abb. 142.



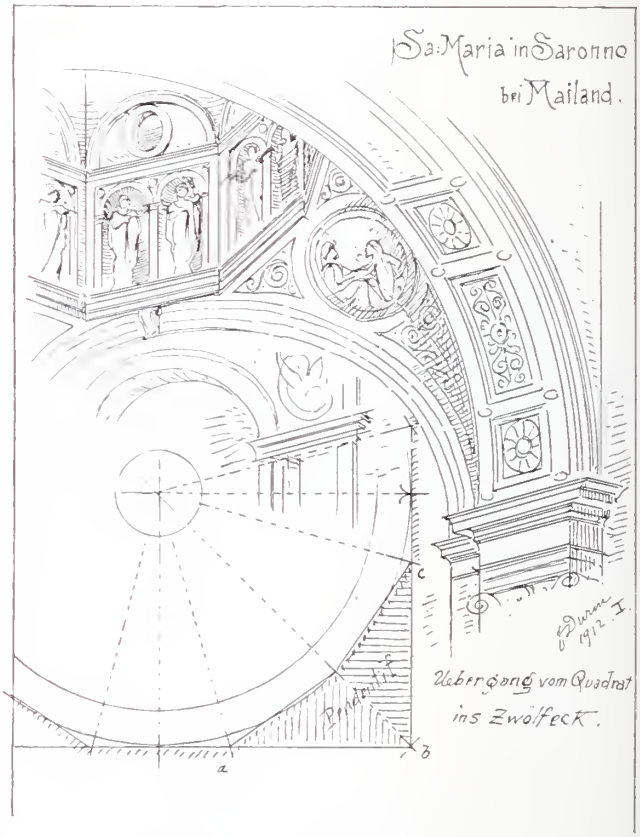
Ausbildungen von Pendentifs.

a) ohne Pendentifs, durch eingeftellte Eckfäulen und Vorkragen des Architraves die *Superga* bei Turin (vergl. Abfchnitt: Sakralbauten), dann

b) mit Pendentifs unter Beibehaltung der Viereckform im unteren Teil des Kuppelraumes, durch Überkragung des Gebälkes die *S. Maria di San Luca* bei Bologna (bei *Gurlitt* a. a. O., S. 503, unrichtig im Grundriß, beffer im Schnitt, S. 505).

Ein intereffanter Verfuch, den Übergang vom quadratifchen Grundplan nach einem zwölfeckigen Tambour herzuftellen, ift in der Wallfahrtskirche von Saronno bei Mailand ausgeführt (vergl. Abb. 143). Jedes Pendentif ift durch einen Grat in zwei fphärifche Dreiecke zerlegt, die Gräte find durch den Putz und die Malerei aber wieder fo viel als möglich verwifcht.

Abb. 143.



Vierungskuppel in Saronno (zwölfeckig).

Auch werden Verfuche gemacht den ftruktiven Gedanken der Pendentifs durch Flächenmalerei ganz aufzuheben, wie dies in *S. Andrea della Valle* zu Rom durch *Domenichino* gefchehen oder denfelben zu verändern bezw. zu erweitern durch aufgemalte Architekturen und Stucke (vergl. Abb. 144). Bei der Barockkapelle im Dome zu Lugano[71]) find die Pendentifs fcheinbar räumlich erweitert. In der Halle der *Villa Madama* find die Flächen der Pendentifs vollftändig mit Blumen und Ranken ornamentiert. Nirgends ift diefe reiche Kunft in Verlegenheit, und das Neue, Eigenartige fprudelt nur fo heraus, und wo der konftruktive Grundgedanke ein gefunder ift, da ift auch die Dekoration als eine ebenbürtige zu verzeichnen. Zu *St. Peter* muß noch bemerkt werden, daß ich bei einem jüngften Befuch (Oktober 1912) feftftellen konnte, daß die Grundlinien der Pendentifs bei der großen Kuppel gerade und nicht in Bogenform geführt find (vergl. Abb. 145).

In Mailand muß noch erwähnt werden, daß in der erften Seitenkapelle, rechts vom Haupteingang in die Kirche *S. Celso*, die Pendentifs unter dem Kuppelgewölbe in einem kreisförmigen Ring abfchließen, über dem fich dann ein zwölfeckiger Tambour erhebt, der durch ein zwölfteiliges kaffetiertes Kuppelgewölbe abgefchloffen ift. Als Beifpiel einer kleineren fteinernen Doppelkuppel

[71]) Vergl. Farbdrucktafel IV.

Handbuch der Architektur II. 5, 2. Aufl.
J. M. Gebhardt's Verlag, Leipzig.

Nach einer Aufnahme des Verf.

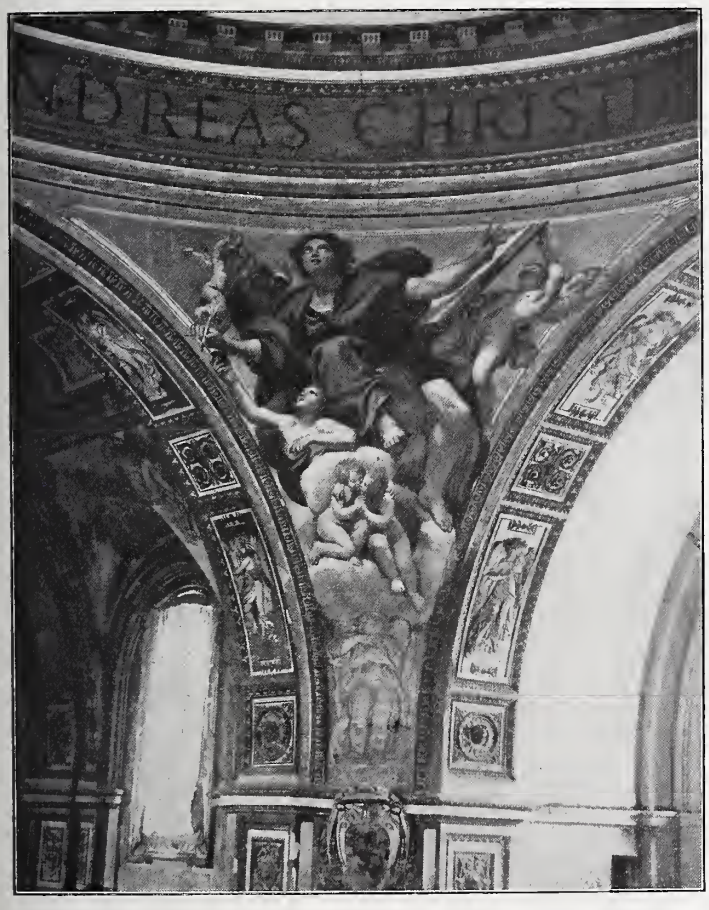
Pendentif aus der Marienkapelle des Domes in Lugano.

ſei noch die von *Brunellesco* ausgeführte Vierungskuppel von *S. Spirito* in Florenz genannt, nach den Angaben *v. Geymüller*'s in Abb. 146. Die Angaben im einzelnen hier zu kontrollieren, blieb mir verſagt.

85. Kreuzgewölbe.

Bei Anwendung von Kreuzgewölben nimmt die Renaiſſance meiſt das römiſche, rippenloſe auf und mit beſonderer Vorliebe dasjenige, bei dem die Gräte nach dem Scheitel zu ganz verſchwinden. Mit ganz wenigen Ausnahmen lehnt ſie das Gewölbe mit vortretenden profilierten Rippen, Schlußſteinen und ſtarken Buſungen der Felder entſchieden ab, um bei der Ausſchmückung der Gewölbefelder möglichſt frei verfahren zu können.

Abb. 144.



Bemaltes Pendentif in *S. Andrea della Valle* in Rom. Von *Domenichino*.

Wo die Renaiſſance das Kreuzgewölbe mit Rippen verwendet, verfährt ſie bei ſeiner Ausſchmückung in der gleichen Weiſe wie die Gotik. Bandornamente begleiten die Rippen; die Dreiecksfelder erhalten Medaillons mit Figuren, die Zwickel Groteskornamente. Ganz ſchmuckloſe Kreuzgewölbe im Backſteinrohbau finden ſich in dem erwähnten Atrium von *S. Celso* in Mailand, bei Anordnung von flachen Rippen ohne Schlußſteine.

Bei den rippenloſen Kreuzgewölben treten als Dekorationsmittel Stuckierung und Malerei oder beide miteinander verbunden, auf. Reizende Ausführungen dieſer Art — in antikem Sinne mit Stuck und Malerei — finden ſich in einer der linken Seitenkapellen von *Maria sopra Minerva*, ſowie in der Loggia des *Palazzo Doria* in Genua, und als ſchönſte Beiſpiele freier Dekorationen mögen die Decken in Form von Kreuzgewölben in der *Villa Madama* bei Rom von *Giovanni da Udine*, gelten.

86. Tonnengewölbe.

Tonnengewölbe finden wir in antiker Weiſe und in allen jener Zeit eigenen Muſtern eingeteilt, kaſſettiert oder durch Gurten gegliedert, dann mit Stuck und Malerei bedeckt (*Scala d'oro* im Dogenpalaſt, Vorhalle von *St. Peter* in Rom uſw.), meiſt unter Zuhilfenahme reicher Vergoldung. Eine der reizvollſten Deko-

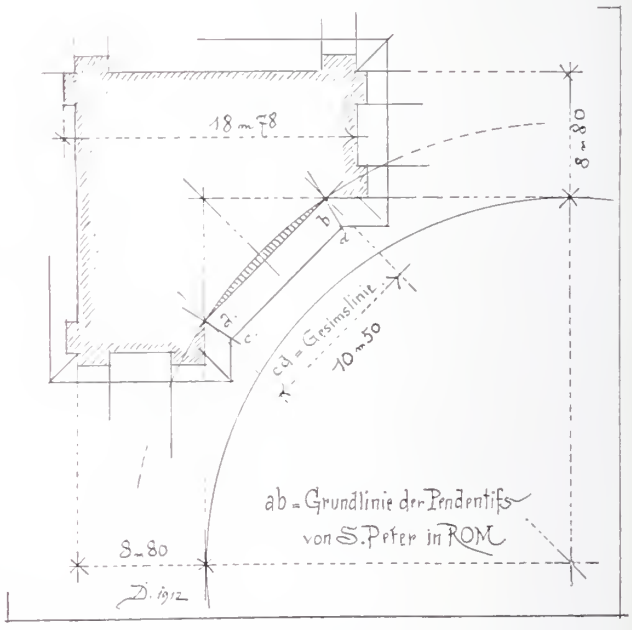
rationen dieſer Art iſt an dem Tonnengewölbe der Verbindungshalle zwiſchen Sakriſtei und Kirche *S. Spirito* in Florenz (Abb. 147) ausgeführt.

Das Tonnengewölbe mit Stichkappen iſt eine Form, von der die Renaiſſance mit Vorliebe Gebrauch macht. Einmal ſind dieſe Kappen angeordnet, um einen Lichteinfall zu ermöglichen, das andere Mal, um den Schub des Gewölbes auf beſtimmte Punkte zu verteilen (*S. Stefano* in Venedig, Abb. 148).

87. Mulden- und Spiegelgewölbe.

Dann iſt es aber hauptſächlich das Mulden- und Spiegelgewölbe mit und ohne Stichkappen, welches die Renaiſſance in großem und kleinem Maßſtab, in Korridoren (vergl. die Loggien des Vatikans), Veſtibülen (vergl. Genueſer Paläſte), Wohnzimmern, Sälen, Treppenhäuſern, Sakriſteien, Refektorien uſw. bei ihren Deckenbildungen als Lieblingsmotiv einführt. Hier bringt der Stil ſeine ſämtlichen Dekorationsmittel frei zur Entfaltung; hier boten ſich gebogene Wölbeflächen, ſchwach abgewölbte große Deckenfelder und lotrechte Wandfelder dem ſchmückenden Meiſter dar, die er mit großen Figurenkompoſitionen, Medaillons und Groteskornamenten bedecken konnte; hier konnte er mit Stuck und Malerei wirken, ſeiner überreichen Phantaſie die Zügel ſchießen laſſen. Kein anderer Stil der Welt kann etwas von größerer Pracht, von ungebundenerem Schalten und Walten in der Dekoration aufweiſen, als es gerade hier die Renaiſſance auf der ſelbſtgeſchaffenen eigenartigen Grundlage getan hat.

Abb. 145.



Grundplan eines Pendentifs der *Peters*-Kuppel in Rom.

Die rein ſtruktiven Formen allein wirken in der Mannigfaltigkeit ihrer Bildungen und Durchdringungen anmutig und werden zu Gebilden höchſten Glanzes erhoben durch Zuhilfenahme der Malerei und Kleinbildhauerei. (Vergl. den Saal in der *Farneſina* in Rom, den Saal im *Palazzo Doria* zu Genua, die Decke der Sixtiniſchen Kapelle und vor allem die köſtliche der *Libreria* im Dome zu Siena.)

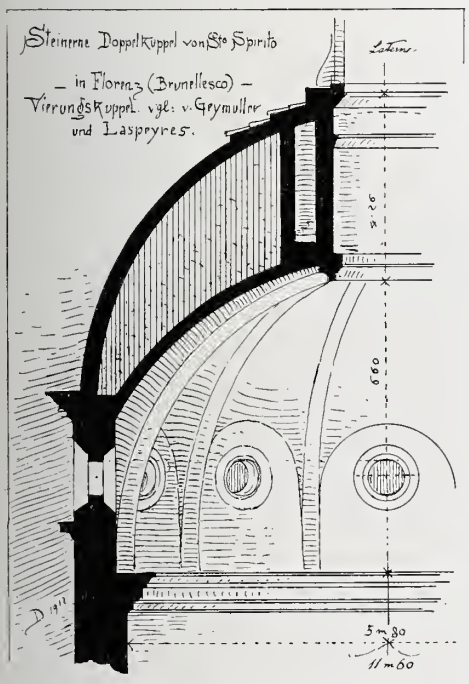
Auch bei mäßiger Höhenentwicklung der Räume konnten dieſe Gewölbeformen angewendet werden; leicht, wie freiſchwebend, erheben ſie ſich über denſelben; man war nicht an eine beſtimmte Höhenlage des Kämpfers gebunden, in jeder möglichen Kurve konnte die Wölbungslinie geführt werden.

Man ſtellte dieſe Gewölbe meiſt aus platt gelegten Ziegeln her und verließ ſich dabei auf den guten Mörtel, die gute Ziegelware und die Geſchicklichkeit der Arbeiter. So ſind z. B. die Zellen im Kloſter von *S. Marco* in Florenz mit Tonnen in Korbbogenform überwölbt, die bei einer Spannweite von 3,60 m eine durchweg gleiche Gewölbdicke von nur 6 cm, alſo die Dicke eines Backſteines haben.

Bei größeren Spannweiten wurde die maſſive Ausführung meiſt unterlaſſen; man griff dann zu dem von *Vitruv* ſchon erwähnten Mittel der Scheingewölbe aus Holz, konſtruierte die Gewölbe aus Bohlenbogen und verſah ſie mit einer Bretter- oder Lattenſchalung mit einem Rohrputzüberzug.

Unter die Mulden- und Spiegelgewölbe kleinen Formates, rhythmiſch aneinandergereiht, kaſſettenartig wirkend, ſind auch die Deckenfelder der Loggien im zweiten Geſchoſſe des Vatikaniſchen Hofes zu rechnen. Die Wandelgänge ſind in ($4{,}2 \times 4{,}2$ m) große, viereckige Felder geteilt, die durch Querbogen, Wandniſchen- und offene Bogen beſtimmt ſind. Über den Scheiteln dieſer 4 Bogen ſind ſchmale Architrave weggeführt, aus denen ſich 4 Vouten entwickeln, die nach einer einzigen quadratiſchen, horizontal liegenden, vertieften Kaſſette ſtreben. Dieſe iſt reich umrahmt, der Grund glatt, die Gewölbeflächen ſind mit Darſtellungen aus der bibliſchen Geſchichte, mit Architekturen und Grotesken in reicher polychromer Ausführung geſchmückt. Fortlaufend reiht ſich ſo, nur durch die Querbogen voneinander getrennt, Kaſſette an Kaſſette und geben eine zierliche, leicht bewegte Deckenbildung ab.

Abb. 146.



Steinerne Vierungs- und Doppelkuppel von *S. Spirito* in Florenz.

Ein Torbau in Peſaro, der nach Ausſage der Anwohner dem Untergang geweiht iſt, zeigt jetzt die wohlüberlegte Konſtruktion eines Tonnengewölbes mit Stichkappen auf den beiden Langſeiten. Das Gewölbe iſt in allen ſeinen Teilen aus Backſteinen hergeſtellt: zur Zeit des Putzes durchweg entkleidet, zeigt es auf der Innenſeite keinerlei Verſtärkungen durch vortretende Rippen und dergl. Der überwölbte Torweg (*Propugnaculum*) iſt durch zwei Stirnmauern, die mit je einem weiten Zugangstor verſehen ſind, abgeſchloſſen. Die Langwände ſind geſchloſſen. Die Wölblinie hat die Form eines gedrückten Halbkreiſes. Je fünf Lunetten mit Stichkappen ſind auf jeder Langſeite angeordnet. Die Stichkappen ſind auf Kuf gemauert und durch eine horizontale, ununterbrochene Schicht abgeglichen. Das große zwiſchenliegende Gewölbefeld iſt nun durch drei Gurten in zwei kleinere, viereckige Felder geteilt, die auf den Schwalbenſchwanz gewölbt ſind (vergl. Abb. 149). Die Spannweite beträgt etwa 11 m. Veränderungen im Gewölbe, Riſſe und dergl. ſind nicht feſtzuſtellen. Die obere Fläche des Gewölbes zu unterſuchen, war mir nicht möglich; ich glaube aber eine gleichmäßige Gewölbeſtärke von einem Stein annehmen zu dürfen mit einer entſprechenden Hintermauerung der Stichkappen. Wie dieſe Decke werden wohl auch weitere der gleichen Art ausgeführt worden ſein. Die von Peſaro zeigt, daß man mit Überlegung an die Ausführung herantrat. Im Gegenſatz dazu ſind die ſcheinbar gewölbten Decken der 4 Portikus der *Villa Rotonda* bei Vicenza hergeſtellt, die ſich als verputzte Holzlattendecken erwieſen haben.

88. Ringgewölbe.

Gerade geführte und ſteigende Ringgewölbe werden von den Meiſtern der Renaiſſance ebenfalls in den Kreis ihrer Ausführungen gezogen, beſonders bei den Unterflächen der großen gewendelten Treppenläufe verſchiedener Paläſte, z. B. in Caprarola, im *Palazzo Barberini*, im Vatikaniſchen Palaſte zu Rom u. a. m.

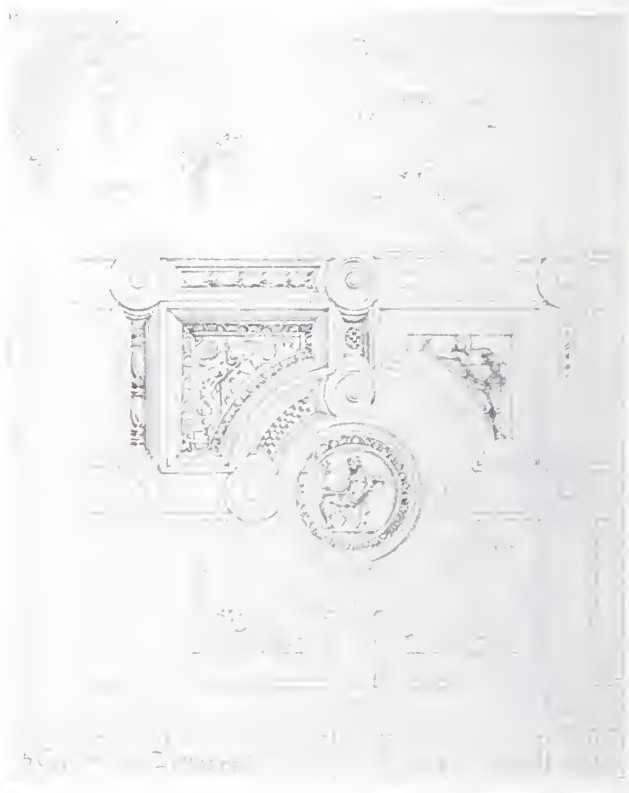
Als Beiſpiel einer unterwölbten und überwölbten kleinen Schneckentreppe ſei die in der Doppelkuppel von *S. Maria di Carignano* erwähnt, wo das ſteigende Ringgewölbe in rein zwecklicher Weiſe ausgeführt worden iſt.

89. Plattengewölbe.

Eine eigenartige Wölbung wird durch die auf Gurtbogen ruhenden Steinplatten, die, von Joch zu Joch reichend, durch Überfalzung in Bogenform zuſammengefügt ſind, gebildet (Sebenico).

Dachplatten über Gewölben ſind bekannt — wir finden ſie am Dome in Mailand, an der *Loggia dei Lanzi* in Florenz und diesſeits der Alpen bei den Münſtern von Straßburg und Freiburg — aber ſie liegen dort, wie große Dachziegel ſich überdeckend, eine ſchiefe Ebene bildend und haben nicht die Form von Gewölbſteinen, die Decke und Dach zu bilden beſtimmt ſind.

Abb. 147.



Vom Tonnengewölbe der Verbindungshalle zwiſchen Sakriſtei und Kirche *S. Spirito* in Florenz.

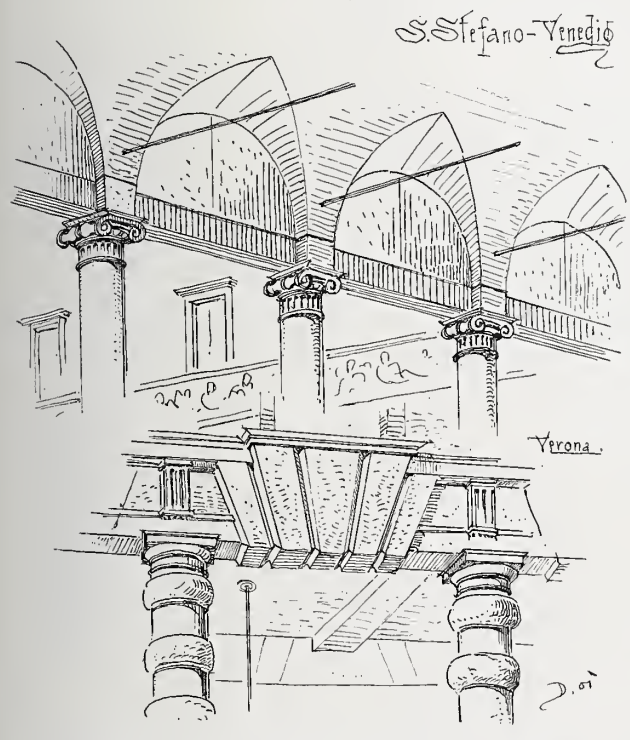
Die einzige mir bekannte Ausführung größeren Stils dieſer Art iſt von Meiſter *Giorgio Orsini* am Dom in Sebenico geleiſtet worden. Auf einem Syſtem von halbkreisförmigen Gurtbogen, die eine Breite von 0,75 und eine Dicke von 0,60 m haben, liegen je nach der Jochgröße 2,90 bis 4,05 m lange Steinplatten, halbkreisförmig geſchichtet und ineinander gefügt, außen abgetreppt, nach der Innenſeite eine glatte Fläche zeigend und ſo Decke und Dach zugleich bildend. Die Platten haben eine durchſchnittliche Breite von 0,75 m und ſchwanken bei den verſchiedenen Jochen zwiſchen 14 und 15 an der Zahl, während die Gurtbogen aus 13 Keilſteinen hergeſtellt ſind. Letztere ſind innen architravartig durch Abplattungen und Rundſtäbchen profiliert, außen durch Wulſte mit zwiſchenliegender tiefer Furche, deren Fläche durch Einkerbungen belebt iſt (Abb. 132 *f* u. *g*), wobei erklärend geſagt werden muß, daß das Auflager der Platten auf den Gurten und deren Anſchluß von mir bei dem guten Zuſtand des Daches nicht feſtgeſtellt werden konnte; der in Abb. 132 gegebene Detailſchnitt iſt problematiſch, dürfte aber der Wirklichkeit entſprechen.

Der Seitenſchub der Gurtbogen des Mittelſchiffgewölbes wird unmittelbar

durch eiſerne Zugſtangen aufgehoben, ohne welche bei den dünnen Umfaſſungsmauern die Konſtruktion von vornherein nicht haltbar geweſen wäre. In ähnlicher Weiſe ſind auch die Seitenſchiffe ausgeführt, wobei das Gewölbe die Form eines gedrückten Viertelkreiſes hat. Fünf überfälzte Platten lagern auf halbkreisförmigen Gurtbogen und bilden auch hier Decke und Dach. Gleichfalls mit Platten auf Rippen iſt in ſchönſter Weiſe die ſteil emporgeführte achteckige Vierungskuppel konſtruiert. Ein weißer Kalkſtein des Landes diente als Baumaterial, der heute noch hellglänzend in der Sonne leuchtet und nur im Innern durch Kerzenrauch und Weihrauchdunſt geſchwärzt erſcheint.

Vorbildlich aus dem Altertum wären hier nur die gewölbten Bauten Zentral-Syriens aus der Zeit *Mark Aurel*'s und beſonders die Steinplattendecke vom Prätorium in Musmîye, welche allein ſich mit der Ausführung in Sebenico der Hauptſache nach deckt. In der unten genannten Zeitſchrift[72]) nahm ich erſtmals Stellung zur Sache auf Anregung des gelehrten, für die Kunſt der Renaiſſance begeiſterten Herausgebers *Graus*. Ein ſpäteres Studium an Ort und Stelle hat meine Meinung über den Bau gefeſtigt.

Abb. 148.



Von der Kirche *S. Stefano* in Venedig und vom *Palazzo Maffei*, jetzt *Trezza*, in Verona.

Ob aber je Meiſter *Giorgio* von den ſyriſchen Bauwerken Kenntnis hatte, muß ſehr bezweifelt werden; ich glaube an keinen Zuſammenhang zwiſchen den Konſtruktionen im Haurân und denjenigen Dalmatiens, auch nicht an die Ableitung der einen von der anderen. Die natürlichen Verhältniſſe der beiden Länder (ſteinreich und holzarm) werden zu den verwandten Ergebniſſen geführt haben; beide Weiſen mögen daher als urſprüngliche gelten, und von dem Renaiſſancemeiſter wiſſen wir, daß er es verſtanden hat, eine Konſtruktion auch in der Faſſade formal geſchickt und geiſtreich zum Ausdruck zu bringen. (Weiteres darüber im Abſchnitt über Sakralbauten.)

90. Gewölbte Holzdächer und Holzdecken.

Dachform und innere Wölbung dieſer ſteinernen Dalmatiner Kirchendecken wurden auch in der Hauptſtadt der Republik Venedig, aber nicht in gleich monumentaler Weiſe, dafür aber in Holz konſtruiert, nachgeahmt, wovon *S. Maria dei Miracoli*, das kleine reizvolle Juwel der Frührenaiſſance, Zeugnis gibt. Das innere flach kaſſettierte Tonnengewölbe beſteht aus einer Bohlen-

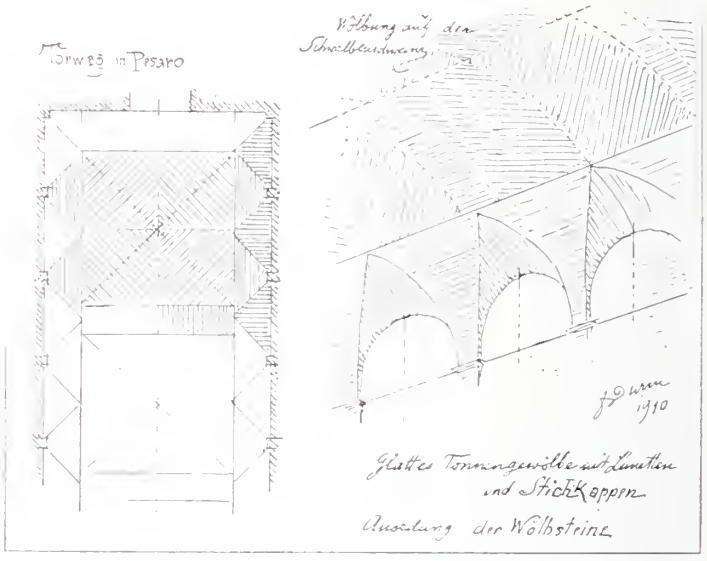
[72]) Der Kirchenſchmuck. Blätter des chriſtlichen Kunſtvereins der Diöceſe Seckau, Jahrg. XVII (1886), Nr. 1–5. Vergl. weiter: De Vogüé. *La Syrie centrale etc.* Paris 1865–77. Bd. I. Pl. 7.

konſtruktion, die zum Teil an das Geſpärre des über ihr errichteten, ſchiffsrumpfartig geformten Dachſtuhles aufgehängt iſt (Abb. 150). Decke und Dach ſind dabei durch einen begehbaren Hohlraum voneinander getrennt.

91. Strebepfeiler.

Wenn das unmittelbare Aufheben des Seitenſchubes der Gewölbe durch Einlegen von eiſernen Zugſtangen (Ankern) nicht angängig war, ſo ordnete man bei den Umfaſſungsmauern an den Stellen, wo tragende Bogen oder Gurten auf ſie trafen, entweder durch beſondere Dispoſitionen im Grundplan oder durch gemauerte Vorlagen, nach innen oder nach außen ſpringende Strebepfeiler an, und bediente ſich ſomit der gleichen Mittel wie die römiſche Antike und das Mittelalter. Nur wurden ſie im Norden ſtark vorſtehend gemacht, meiſt weit über das Maß des Notwendigen hinaus (vergl. Kölner Dom, Freiburger Münſter und andere Bauwerke).

Abb. 149.



Tonnengewölbe mit Stichkappen, Mittelſtücke auf den Schwalbenſchwanz eingewölbt.

Dieſes Übermaß wurde im Süden als unberechtigt beſeitigt. Die abgetreppten Strebepfeiler ſind ſchon beim Mailänder Dom nicht aufgenommen worden, ebenſowenig an der *Certosa* bei Pavia und am Dome in Como. Sie bilden in der Renaiſſance, wie dies das letztgenannte Bauwerk zeigt, gleichmäßig vortretende Mauermaſſen von mittlerer Stärke, die auf einem kräftig vorſtehenden und profilierten Sockel ſich lotrecht bis zum Hauptgeſimſe erheben, das um den Strebepfeiler herumgekröpft iſt. Die Ecken ſind durch flache Profilierungen ausgezeichnet und der Höhe nach durch Querſtreifen gleichen Profils geteilt.

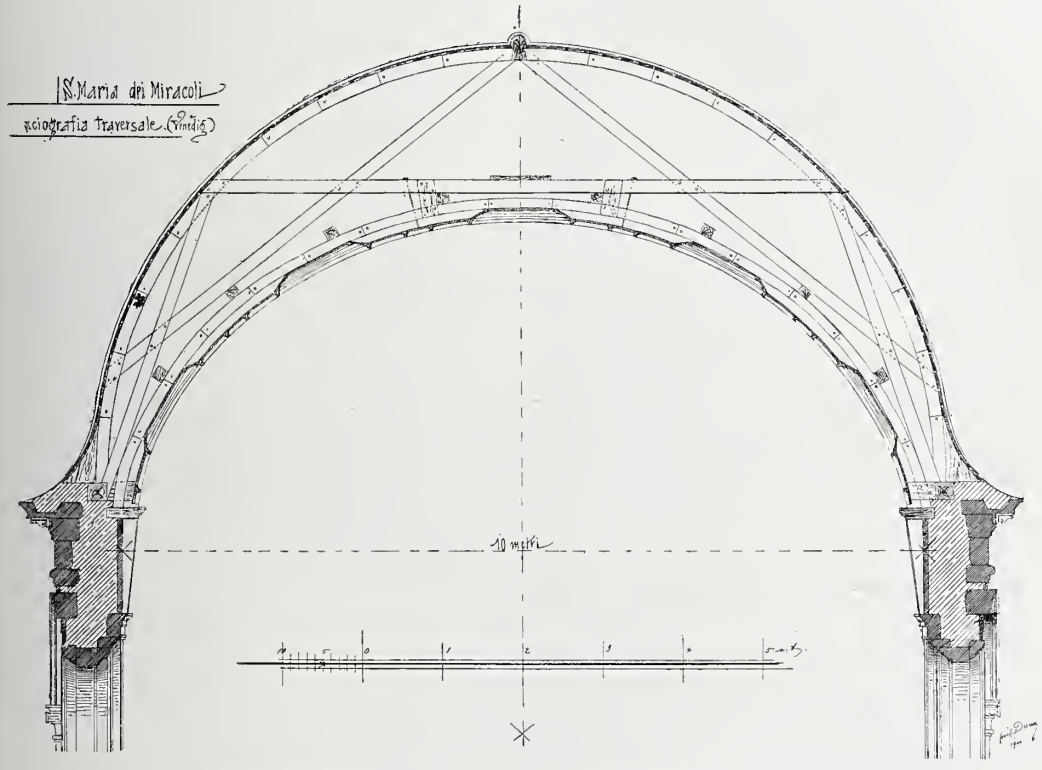
Mittelalterlichem Vorbilde folgend, beleben im unteren Drittel der Höhe Figuren auf Konſolen die Vorderflächen, an die mit Figuren geſchmückte Baldachine jener vorangegangenen Kunſtperiode erinnernd, nur mit dem Unterſchiede, daß der Bildhauer nun wieder ein volles Wort ſpricht und nicht auf die Lieferung asketiſcher, in Häuschen geſtellter Geſtalten angewieſen iſt.

Ein Fialenwerk auf dieſen Vorlagen bezeichnet im Mittelalter das „Ausatmen der Maſſen, die Erlöſung der aufwärtsſtrebenden, nach Entwickelung und Auflöſung drängenden Kräfte“. Die Renaiſſance ſetzt dieſes an ſich künſtleriſch geſunde Grundmotiv in eine ruhige Krönung um, welche die unteren Maſſen in ſchönſter Weiſe zum Abſchluß bringt. Luftige, durchbrochene Tabernakelarchitekturen erheben ſich über dem Hauptgeſims auf geſchloſſenem, kräftigem Unterbau; fein geſchwungene Kuppelchen mit Konſolen, Baluſtern, Obelisken geben den ruhigen, wirkungsvollen Abſchluß nach oben in abgewogenen und ſchönen Umrißlinien.

Wie in Como, ſo iſt auch in gleich reizvoller Weiſe an der *Certosa* bei Pavia verfahren, namentlich an der Seitenfaſſade nach dem kleinen Kloſterhof *della Fontana*.

In dieſen Bekrönungen entwickelt die frühe Renaiſſance den ganzen Zauber ihrer Phantaſie, den ganzen Reichtum ihres Formenſchatzes, ihren Sinn für ſchöne Umrißlinien bei frei von der Luft ſich abhebenden architektoniſchen Gebilden (Abb. 151). Kein Aufſatz gleicht dem anderen, und doch bleiben ſie in Harmonie miteinander.

Abb. 150.



Dach- und Deckenkonſtruktion in Gewölbeform in ‚Venedig.

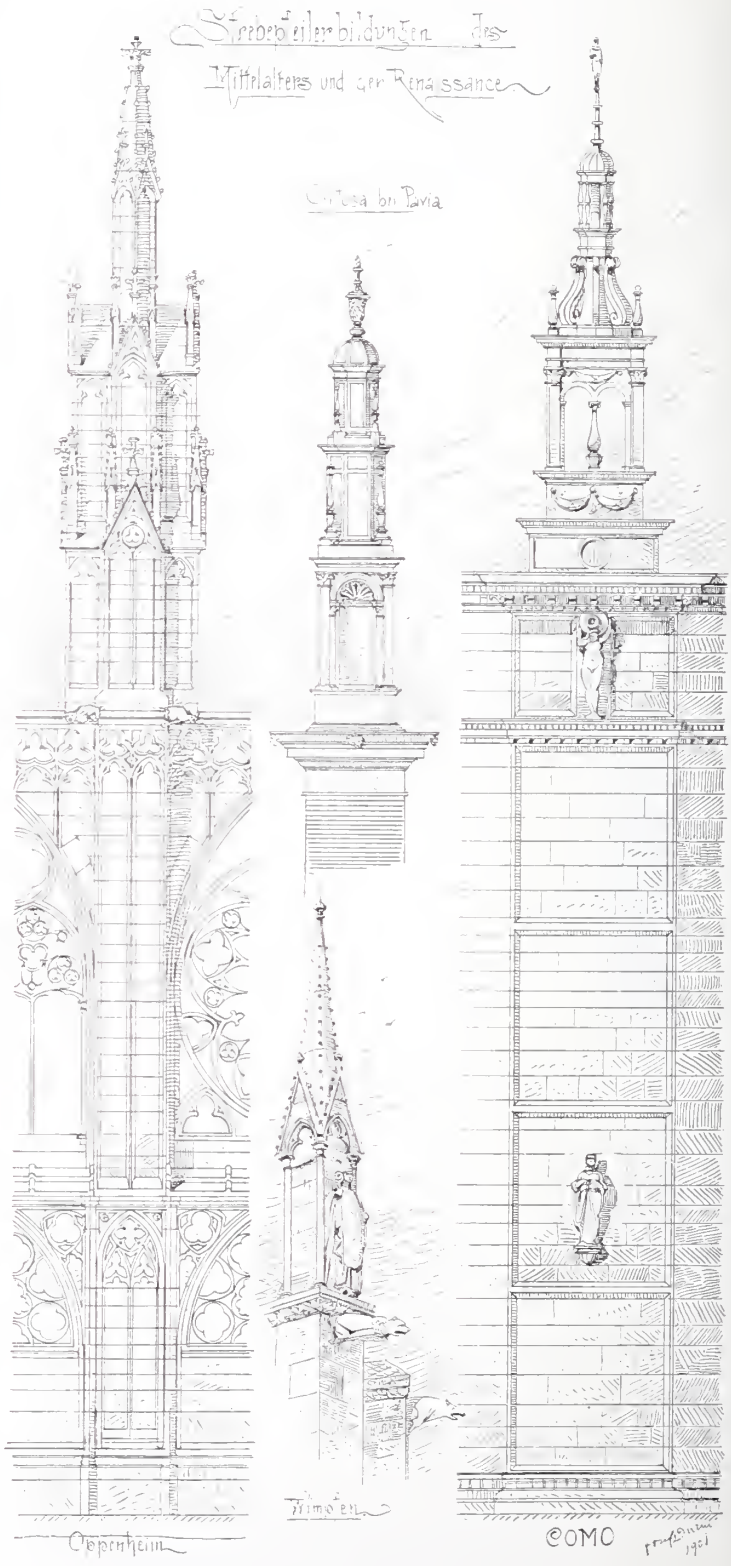
92. Waſſerſpeier.

Das Anſammeln von Meteorwaſſern und deren Ableitung von beſtimmten Punkten des Baues aus, beſchäftigte die antike Baukunſt ebenſogut als die des Mittelalters. Die tönernen und marmornen Traufrinnen treffen wir bei den antiken Tempeln, den Staats- und Privatgebäuden, in den Stein gemeißelte Rinnen an den mittelalterlichen Domen.

Einfache Kanäle, Trompetenmundſtücke, Löwenköpfe oder Köpfe anderen Getiers (Eber, Panther) mit geöffnetem Rachen, Maſcheroni ſpeien bei den antiken Bauten das Dachwaſſer weit vom Gebäude weg. Bei den mittelalterlichen ſind es phantaſtiſche Geſtalten und unreines Getier, durch welche das Waſſer ausgeworfen wird, nicht zum Vorteil des Baues, der durch dieſe Waſſerſtrahlen oft mehr leidet, als wenn man dem Meteorwaſſer ſeinen freien natürlichen Lauf gelaſſen haben würde. (Die Dachrinne hat nur in Verbindung mit bis zum Boden führenden Abfallrohren einen Sinn und einen Wert.) Die Renaiſſance macht ſich nun die gleiche Unvollkommenheit zu eigen; ſie bildet aber ihre

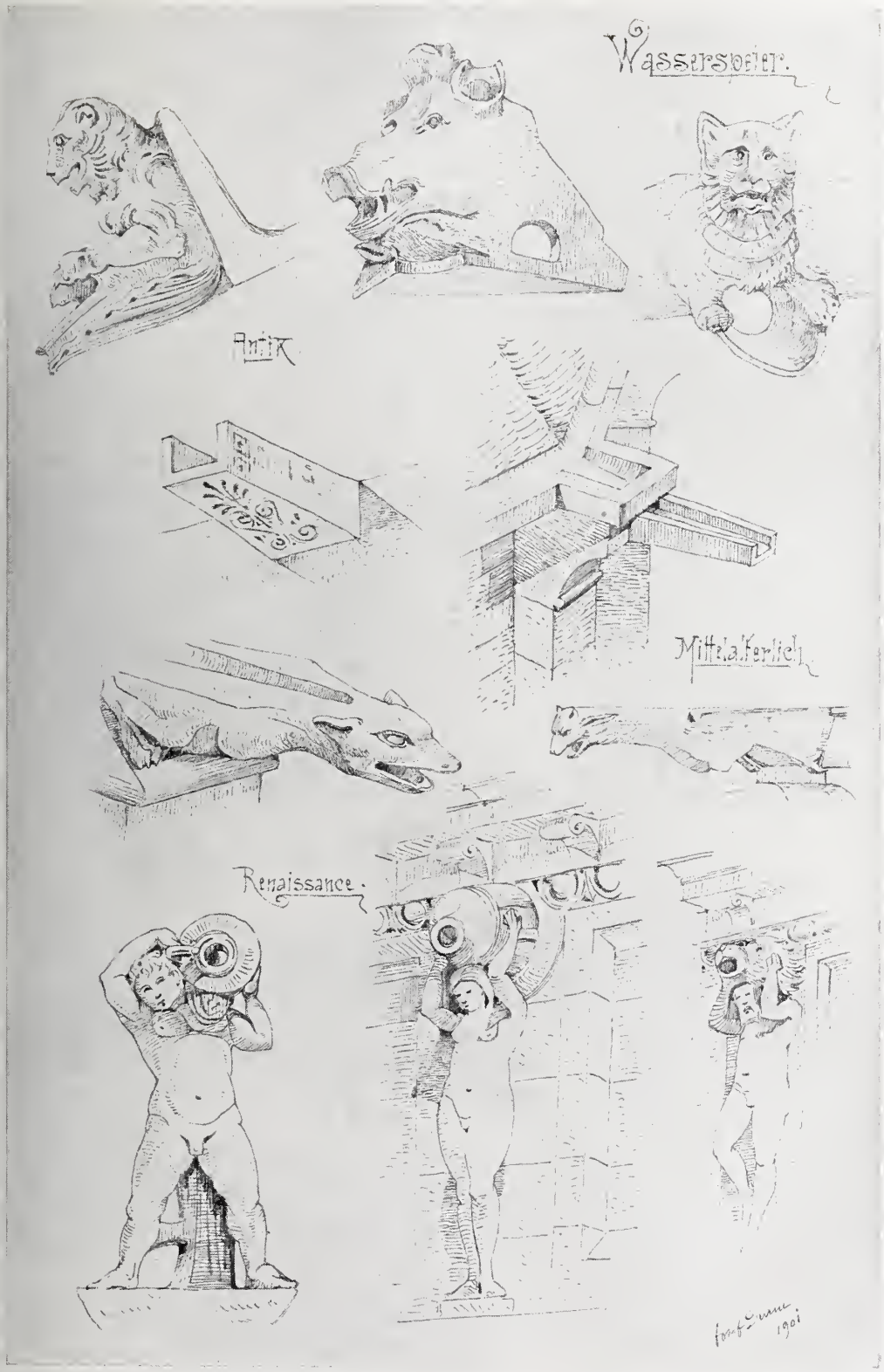
Wafferſpeier unendlich viel edler und ſchöner aus. Nicht abenteuerliche Fratzen und ſchnurrige, zuweilen wenig reinlich gedachte Figuren zieren bei ihr die Geſimſe; ſie führt dafür einen vornehmen ſtatuariſchen Schmuck ein: nackte weibliche und männliche Figuren, die auf den Schultern Amphoren tragen, durch welche das Waſſer ſich ergießt. Am Dom in Como gehören ſie mit zur reizvollſten Zierde der Strebepfeiler, wo ſie, hart an die Wand gelehnt in feſter Haltung, zwiſchen Architrav und Kranzgeſims geſtellt ſind (Abb. 152). Ebenſo ſchön gearbeitete befinden ſich am *Palazzo del Comune* in Brescia, über dem Hauptgeſims vor der Attikabrüſtung. Etwas roher ſind diejenigen an der Markuskirche in Venedig, zwiſchen den efelsrückenförmigen Aufbauten der Hauptfaſſade. Überall Grazie und Anmut im Detail, ſchön geformte Menſchenleiber an Stelle der mittelalterlichen Spottgeburten! In Fällen, wo nicht ſo weit gegangen werden konnte oder wollte, griff man auf den antiken waſſerſpeienden Löwenkopf zurück.

Abb. 151.



Strebepfeilerbildungen der *Certosa* bei Pavia.

Abb. 152.

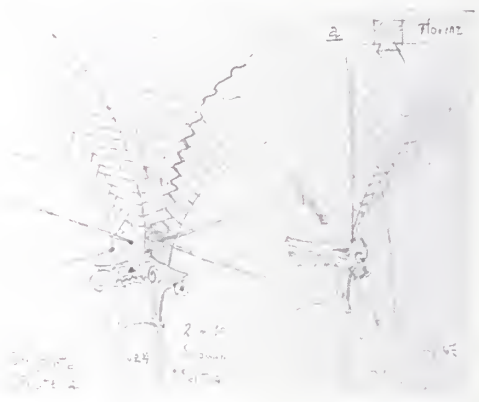


Verſchiedene Waſſerſpeier aus antiker, mittelalterlicher und aus der Renaiſſancezeit.
Die menſchlichen Figuren in Como tragen nur zum Teil Amphoren, andere halten Tierköpfe mit geöffnetem Rachen.

93. Schichtung der Wölbſteine, Steinverband und Steinſchnitt.

Von der antiken und mittelalterlichen Art, die Steine — natürliche oder künſtliche — beim Wölben zu ſchichten, ging man im großen und ganzen in der Renaiſſance nicht ab; die Steine wurden beim Tonnen-, Kreuz-, Niſchen- und Kuppelgewölbe, bei den Gewölben mit Stichkappen ſtets ſo gelegt, daß ihre Lagerfugen nach dem Mittelpunkt oder nach der Mittellinie der Gewölbeform laufen. Bei Stirnbogen, Tür- oder Fenſterbogen bediente man ſich auch der Hakenquader, die bei den Römerbauten der Spätzeit nachgewieſen wurden [73]), beſonders dann, wenn die Bogenſteine mit den anſtoßenden Schichtquadern der Faſſaden in beſtimmter Form in Verbindung gebracht werden ſollten. Bei ſcheitrechten Bogen blieb man lieber bei der einfach durchlaufenden Keilfuge und ſah von der ſpät-antiken Art der verzahnten Bogenſteine ab (Orange, Spalato, Syrakus), die in der Zeit des *Theoderich* zu Wunderlichkeiten führte, welche ſich dann auch auf den Steinſchnitt bei den Gewölben übertrugen (vergl. den Fugenſchnitt am Grabmal des *Theoderich* in Ravenna). Eigenartige Schichtungen an Kreuzgewölben bei Verwendung von Steinplatten zwiſchen Rippen finden ſich in den Seitenſchiffen des Domes von Sebenico.

Abb. 153.



Von einer Halle bei *Porta Pusterla* in Mantua

Bei Rundbogenöffnungen kehren im XVII. Jahrhundert diesſeits der Alpen doppelt verzahnte Quadern an Deutſch-Renaiſſancebauten (Schlößchen Stetten bei Lörrach uſw.) wieder, wie auch an mittelalterlichen Bauwerken (z. B. beim Chorbogen der Burgkapelle zu Krautheim in Baden, wo der Schlußſtein, mit zwei halbrunden Anſätzen verſehen, von vorn eingeſchoben werden mußte). Ob ſich nun dieſe badiſchen Baumeiſter, 1000 Jahre ſpäter, wohl in Ravenna für ſolche Fugenſchnitte begeiſtert haben?

Von der herkömmlichen Lage der Steine ging man aber bei Backſteingewölben bewußt ab, wie die Großkonſtruktionen von *St. Peter* und *Maria del Fiore* gezeigt haben, wo man fiſchgrätenartige Schichtung der Wölbſteine vornahm und an anderen Orten bei Kreuz- und Tonnengewölben das Wölben auf den Schwalbenſchwanz zur Ausführung brachte. An den Gewölben der ſchönen Doppelhalle einer Loggia bei *Porta Pusterla* in Mantua (Abb. 153) konnte ich dies in den Jahren 1871 und 1910 feſtſtellen, wo der Putz von den Gewölbeflächen zum Teil abgefallen war, dann 1892 bei dem Tonnengewölbe mit Stichkappen im Refektorium von *Maria delle Grazie* in Mailand, woſelbſt damals Reparaturen an der Decke vorgenommen wurden, und 1910 an der genannten Torhalle von Peſaro (vergl. Abb. 149). Eine geringe Zahl für die hunderte oder tauſende von Ausführungen der gleichen Art.

[73]) Siehe: II. Teil. Bd. 2 dieſes „Handbuches“: Baukunſt der Etrusker und Römer. II. Aufl.

IX. Abſchnitt.

Dachkonſtruktionen.

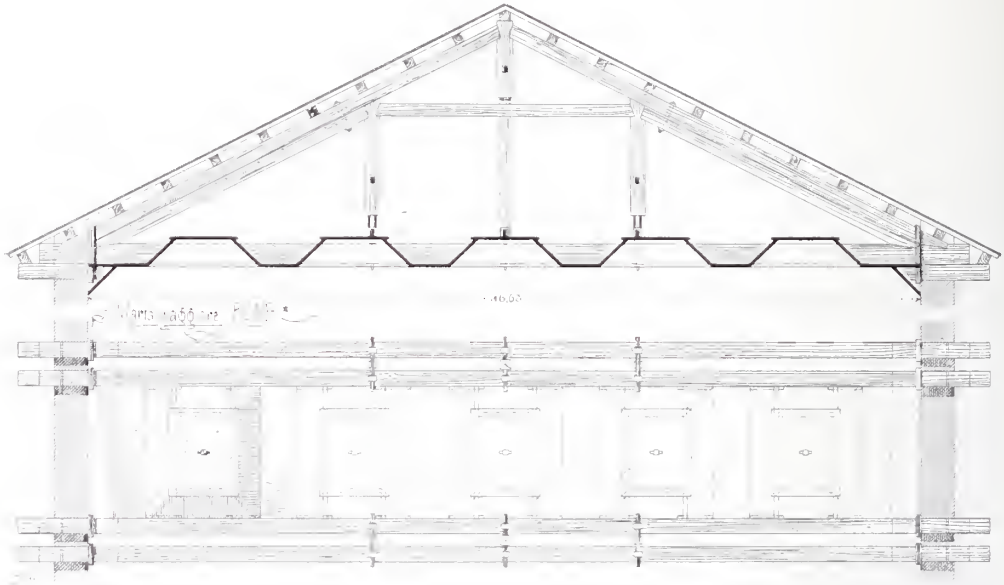
Vom flachen Dach ging man in Italien im großen und ganzen in hiſtoriſcher Zeit nicht ab. Was die Alten erſonnen, blieb vom frühen bis zum ſpäten Mittelalter und auch in der ganzen Zeit der Renaiſſance bis auf unſere Tage in Ehren. Die deutſchen Meiſter der Gotik mußten es auf italieniſchem Boden mit in den Kauf nehmen; das ſteile Dach des Nordens wurde als etwas Zweckwidriges abgelehnt. Unter ſolchen Verhältniſſen kann es nicht wundernehmen, daß der konſervative Süden auf dieſem Gebiete der Konſtruktion wenig Neues bietet. Über das antike Pfettendach kam ſelten ein ſpäterer Baumeiſter hinaus, und nur darin machen die verſchiedenen Stilperioden einen Unterſchied, daß die einen bei ihren Hallen- oder Kirchendächern die Konſtruktion des Dachſtuhles zeigen, die anderen ſie durch eine horizontal eingeſchobene Kaſſettendecke dem Beſchauer verbergen. 94. Dachſtühle.

Griechen und Römer dürften wohl kaum, oder doch nur in beſonderen Fällen an einem monumentalen Gebäude die Konſtruktion eines Dachſtuhles ſichtbar gelaſſen haben; immer wird die gedachte Kaſſettendecke den Abſchluß des Raumes gebildet haben. Auch bei den frühchriſtlichen Bauten dürfte das gleiche der Fall geweſen ſein, und nur, wo man in den Mitteln beſchränkt war, wurde ſie unterdrückt.

Von der gleichen Anſchauung waren wohl auch die Meiſter des Mittelalters durchdrungen, welche die Decken von *S. Zeno* und *S. Fermo* in Verona, in dem *Battistero* zu Urbino oder den *Eremitani* zu Padua und von *S. Stefano* in Venedig uſw. anfertigten. Sie mochten die antike Art der Raumbegrenzung nach oben nicht, wollten aber auch das Holzgeſpärre des Daches nicht zeigen, und ſuchten in ihren abgewölbten Holzdecken Neues zu bieten. Die Protorenaiſſance konnte nur den alten Dachſtuhl bringen; wo ſie ihn offen ſehen ließ, machte ſie ihn zum Gegenſtand einer künſtleriſchen Ausgeſtaltung; ſie ornamentierte und bemalte das Holzwerk und fügte Schnitzereien (Konſolen und Zierleiſten) hinzu, wie dies der ſchöne offene Dachſtuhl von *S. Miniato* bei Florenz zeigt. (Die derzeitige Bemalung iſt nicht die urſprüngliche.)

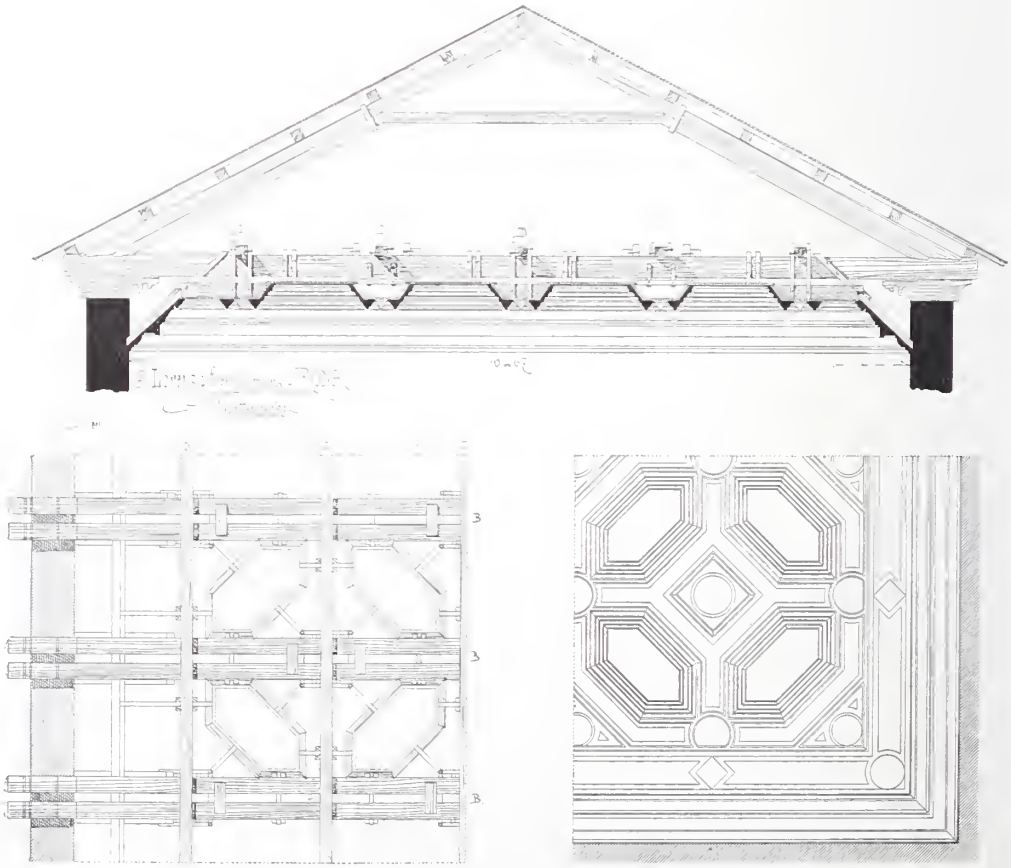
Aber auch dieſe beiden Gaben lehnte die erwachte Renaiſſance ab; ſie ließ entweder, und dies wohl nur in wenigen Fällen, wo es ſich um einfache Bauten handelte, den offenen Dachſtuhl (*S. Franceso al monte* — »*la bella villanella*« des *Cronaca* [1504]), oder ſie griff in der frühen Zeit ſchon entſchieden zur einfachen Kaſſettendecke zurück, deren ſchönſte Beiſpiele in bunter Faſſung wohl in *S. Marco* zu Rom und in einer Ausführung von Weiß und Gold im Mittelſchiff von *S. Maria maggiore* zu Rom zu ſehen ſind. Dabei klammerte ſie ſich nicht ängſtlich an ein Zimmermannsgerippe aus ſchweren Hölzern im Sinne griechiſcher Steindecken an; ſie benutzte vielmehr nur die durchgehenden Bundbalken ihrer Doppelbünde als Konſtruktionshölzer und fügte zwiſchen dieſe in leichtem Brettgezimmer Kaſſetten ein. An dieſe Bauweiſe ſchloß ſich die Herſtellung verſchränkter freier Kaſſettenbildungen an (Abb. 154 u. 155), wie ſie an den Gewölben der römiſchen Thermen und der *Maxentius*-Baſilika zum Ausdruck gebracht iſt, welche ſchließlich zur Losſagung von jeder aus der Konſtruktion hervorgegangenen Bildung führte. Das Zuſammenſetzen von kleinen und großen Kaſſetten jeder Form — die Rundform nicht ausgeſchloſſen — mit oft reichem

Abb. 154.



Dachſtuhl mit Kaſſettendecke von *Maria maggiore* in Rom.

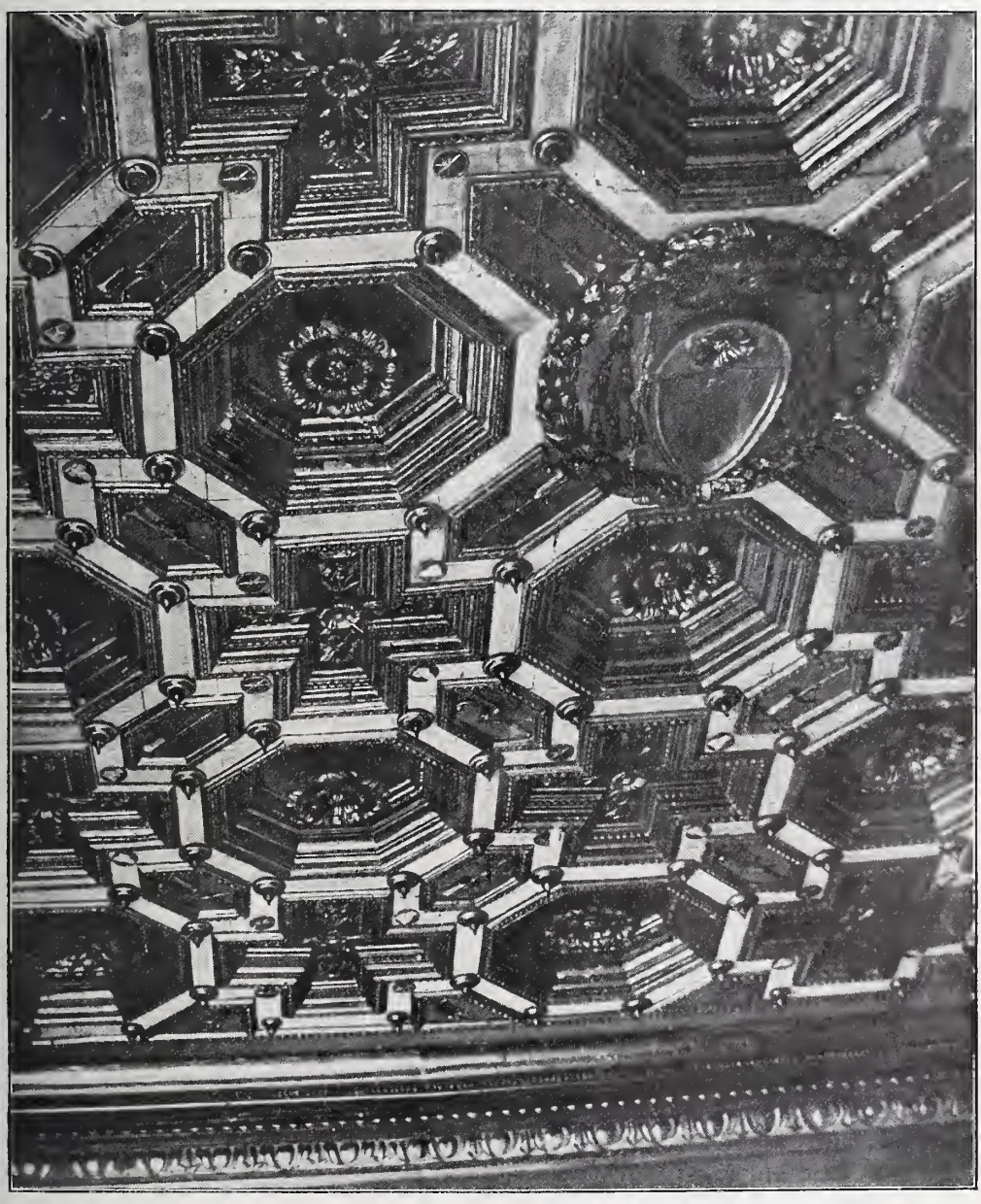
Abb. 155.



Dachſtuhl mit Kaſſettendecke von *S. Lorenzo* in Rom.

Schnitzwerk, wie an der Decke der *Badia* in Florenz u. a. m., war das Schlußergebnis (vergl. auch die Holzkaſſettendecke aus der *Cancelleria* in Rom in Abb. 156. In Verbindung mit Vergoldung und Farbe, unter Einfügung von

Abb. 156.



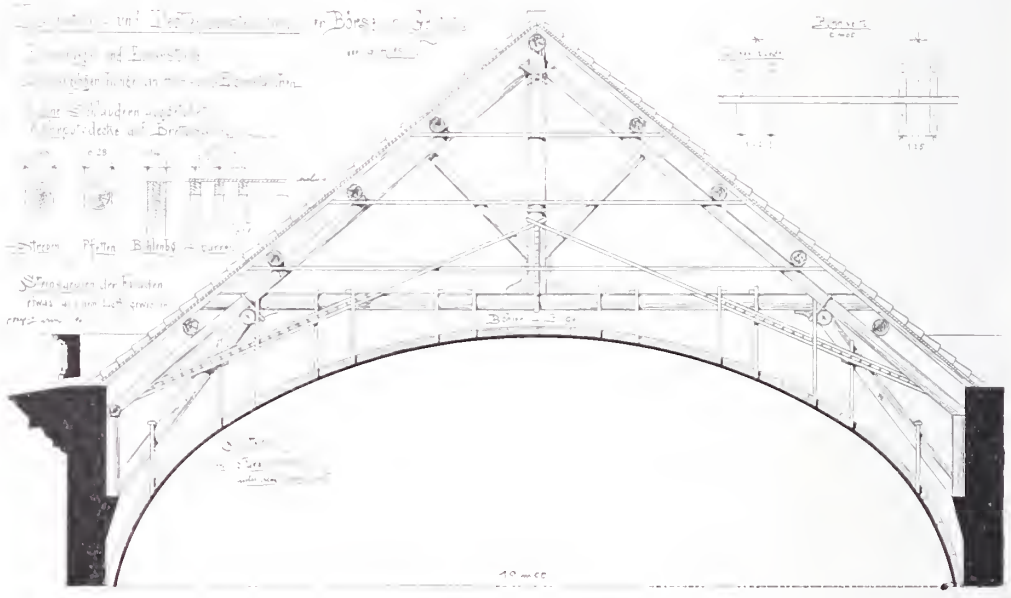
Holzkaſſettendecke aus der *Cancelleria* in Rom.

figürlicher und ornamentaler Malerei, gehören dieſe Decken — und im Hinweis auf die Decken im Dogenpalaſt zu Venedig ſei dies geſagt — zum Glanzvollſten, was die Renaiſſance geſchaffen, was überhaupt in dieſem Sinne je auf der Welt geleiſtet wurde. Die höchſte Summe von Können iſt hier zur Schau geſtellt,

und welche Pracht und welcher Schönheitsſinn offenbaren ſich hier! Auch in dieſem Punkte iſt die Renaiſſance neu und ſchafft ohne Vorbild!

Dieſe Holzkonſtruktionen ſind ſämtlich aus genau beſchlagenen und gefügten Hölzern hergeſtellt. Die reiche Handelsſtadt Genua machte bei verwandten Leiſtungen eine Ausnahme von der alten Regel und griff bei ſonſt höchſter Eleganz der Ausführung in anderen Bauſtoffen auf ein ziemlich primitives, bäueriſches Verfahren zurück, das wir ſonſt nur in holzreichen Gebirgsgegenden wiederfinden. An Stelle des behauenen Dachholzes trat hier das aus runden, nur geſchälten Stämmen gewonnene, wie es der Wald liefert, auf, wobei man aber am alten Pfettendach dennoch feſthielt.

Abb. 157.



Dach- und Deckenkonſtruktion der Börſe in Genua.

Gauthier hat in ſeinem unten genannten Werke[74]) zuerſt über dieſe Konſtruktionen berichtet, und ich gebe in Abb. 157 eines der intereſſanteren Beiſpiele, in der Decken- und Dachkonſtruktion der von *Alessi* erbauten Börſenhalle wieder, die ich an Ort und Stelle nachgeprüft und deren Einzelmaße ich 1899 nochmals nachgenommen habe.

Wo Bauholz ſchwer zu erlangen war, blieb die Renaiſſance auch beim alten Verfahren ſtehen: ſtatt gezimmerter Bünde, gemauerte Bogenkonſtruktionen zur Aufnahme von liegenden Sparren oder von Pfetten zu nehmen, wobei die Sparren meiſt gering dimenſioniert ſind und in der Legweite von der Größe des Ziegelmaterials abhängen, ſo daß dieſelbe z. B. bei den Dachſtühlen über den Hallen der Kloſterhöfe von *S. Lorenzo* in Florenz und in der *Badia* bei Fieſole nur 35 bis 38 cm beträgt.

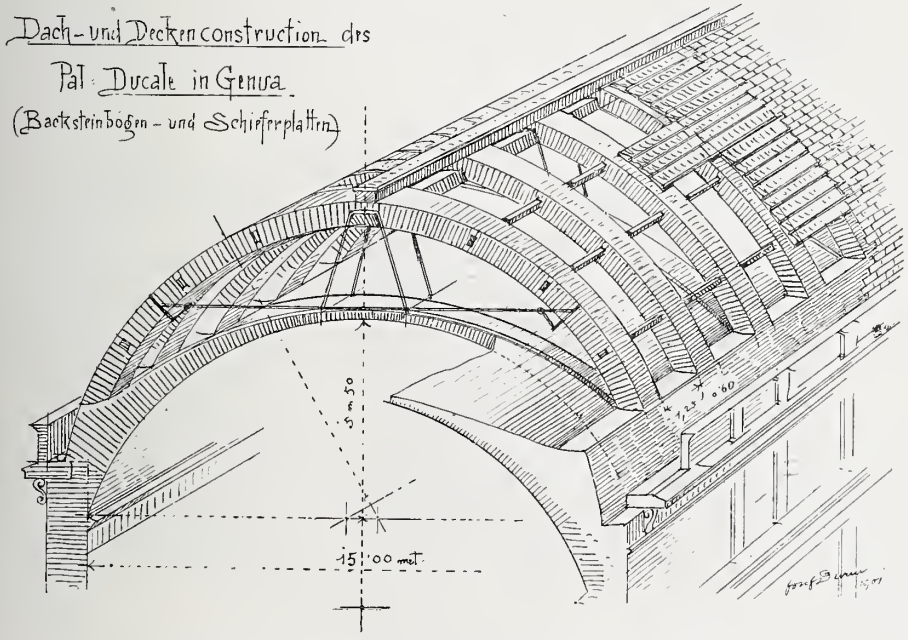
95. Feuerſichere Decken- und Dachkonſtruktion.

Eine eigenartige Maſſivkonſtruktion zeigen Decke und Dach über dem 36×16 m meſſenden großen Saale des *Palazzo Ducale* in Genua (Abb. 158), erſtere als Muldengewölbe gebildet, das letztere von der Form eines Schiffs-

[74]) Gauthier, M. *Les plus beaux édifices de la ville de Gênes.* Paris 1830.

rumpfes, die wir in Venedig ſchon kennen gelernt haben. Urſprünglich wurde der Palaſt vom lombardiſchen Architekten *Andrea Vanona* gebaut; jedoch brannte er 1777 faſt vollſtändig nieder, worauf der Genueſer Architekt *Simone Cantone* 1778 unter der Bedingung mit dem Wiederaufbau betraut wurde, daß zum Dache kein Holz verwendet werden dürfe. Er löſte die Aufgabe in intereſſanter Weiſe. Fünfzehn große Backſteinbogen von etwa 0,75 m Stärke ſind über dem Muldengewölbe der Decke in regelmäßigen Abſtänden angeordnet, dieſe Bogen ſind im Scheitel durch Backſteinzungen miteinander verbunden, an denen, immer einen Bogen auslaſſend, bis zum Deckengewölbe herabreichende Hängeeiſen befeſtigt ſind, welche jenes tragen helfen. Die etwa 1,40 m auseinander liegenden Bogen ſind noch weiter an jedem Schenkel durch drei große

Abb. 158.



Feuerſichere Decken- und Dachkonſtruktion in Genua.

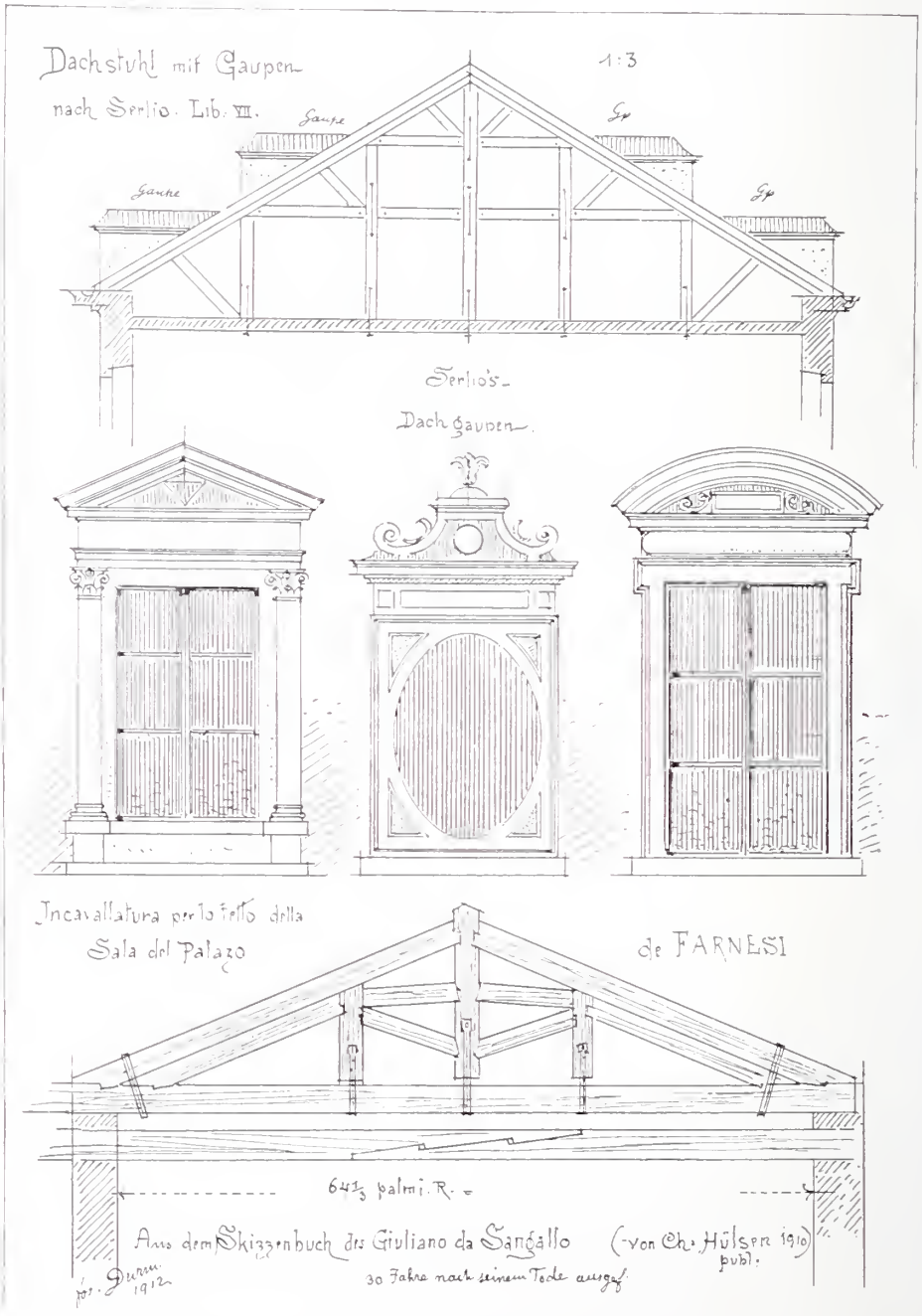
Schieferplatten miteinander verbunden, und außerdem ſind noch an vier der Bogen, unmittelbar über dem Muldengewölbe, durchgehende Eiſenanker angebracht. Gegen die ſo gebildete große Tonne ſtemmen ſich nun zwei Walme, deren Gräte gleichfalls als Backſteinbogen hergeſtellt ſind, an die ſich kleinere Bogen ſchiftſparrenartig lehnen.

Das dem Anfallspunkt beim Firſt zunächſtliegende Bogenpaar iſt durch gemauerte Andreaskreuze verſpannt, während bei den folgenden, näher beiſammenliegenden die Verſpannung wieder durch Steinbalken (Schieferplatten) bewirkt iſt. Von Bogen zu Bogen reichend, ſind nun auf deren Außenſeiten, in der Art wie in Sebenico, weitere ſich überdeckende Schieferplatten aufgelegt, die ein Mörtelbett tragen, in welches die kleinen Deckſchiefer eingedrückt ſind, nach der Art wie bei den Dächern der Kirche *S. Maria di Carignano*.

Wenn eingangs unter Vorbehalt geſagt wurde, daß die italieniſche Renaiſſance vom flachen Dache zu keiner Zeit abgewichen iſt, ſo gilt auch hier das Sprichwort: „keine Regel ohne Ausnahme“.

Seb. Serlio (1475—1522) bringt in feinem Buche über Architektur (Lib. VII. S. 197, Ausgabe: Venetia 1584) Abbildungen von Dachkonftruktionen feiner

Abb. 159.



Dachftuhl und Dachgaupen nach *Serlio*, und Dachkonftruktion nach *G. da Sangallo*.

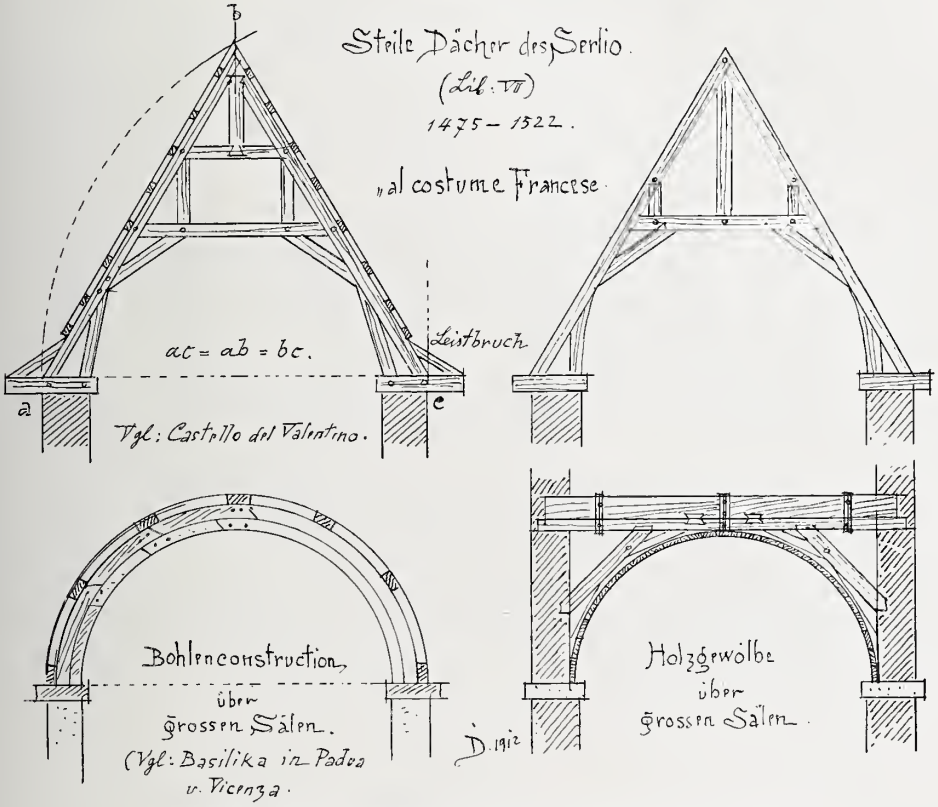
Zeit, bei denen fich die Höhen der Dächer zur Spannweite wie 1:4 verhalten und fomit zu den flachen Dächern gerechnet werden müffen. Sie find nach altem Herkommen als Hängewerke konftruiert. Über die Anordnung und

Neigung der Dachflächen ſpricht er ſich nur inſofern aus, als er angibt, daß dieſe von dem Deckmaterial, dann vom Winddruck, von Eisbildungen, Schnee und Regen abhänge, die in verſchiedenen Gegenden verſchieden ſeien. Man vergleiche auch in dieſem Sinne eine Dachkonſtruktion des *Giuliano da Sangallo* (Abb. 159, nach ſeinem von *Ch. Hülsen* herausgegebenen Skizzenbuch) und den genannten Dachſtuhl über die *Ticino*-Brücke bei Pavia, ſowie den Dachſtuhl der Loggia des Rathauſes in Siena.

96. Franzöſiſches Dach.

Er kannte und gibt auch die Konſtruktion des franzöſiſchen Daches (*al costume francese*), das in ſeiner Form und ſeinem Querſchnitt als gleich-

Abb. 160.



Dachkonſtruktion (Steildächer und Bohlendächer) nach *Serlio*.

ſchenkliches Dreieck aufgefaßt werden müſſe (vergl. Abb. 160). Bei einem dieſer Beiſpiele iſt ein Leiſtbruch angegeben. Er will für dieſes Dach eine Ziegeldeckung (*tegole forate ed inchiodate sopra li lignami*), ſagt aber auch, daß es mit Bleiplatten gedeckt werden könne, was viel dauerhafter ſei und am ſicherſten gegen Regen ſchütze. In Frankreich decke man aber die Dachflächen mit Schiefer (*pietra azurina, che si chiama »Arduosa«* (*Ardoise* = Schiefer), eine Deckung, die viel gefälliger und vornehmer ſei.

In ſeinen Entwürfen (Lib. VII) weicht *Serlio* des öfteren vom flachen Dache ab und nimmt Verhältniſſe der lichten Weite zur Höhe wie 1 : 3 bis 1 : 2 an. Bei Riſaliten nimmt er auch ein Verhältnis von 1 : 1 an (Lib. VII. S. 133 bis 135) und in dem Entwurfe S. 222 bis 232 (Lib. VII.) ein ſolches von 1 : 3 bei 2 Speicherboden mit 2 Reihen Dachgaupen übereinander (vergl. Abb. 159). Bei

dem fchönen *Caſtello del Valentino* im *Parco del Valentino* zu Turin iſt bei den 4 Eckpavillons (2×3 Fenſter) das alte franzöſiſche Dach mit dem Leiſtbruch ſtreng durchgeführt — alſo an einem der beſten Bauwerke Turins (*une delle migliori opere architettoniche di Torino* nach *C. Isaia*; vergl. Abſchnitt XX: Schloßbauten). Der Bau wurde gegen die Mitte des XVII. Jahrhunderts im Stile der damaligen franzöſiſchen Schlöſſer auf Befehl der *Maria Criſtina* von Frankreich, der Witwe des Herzogs *Vittorio Amadeo I.* ausgeführt. Seit 1860 iſt eine polytechniſche Schule darin untergebracht.

Es iſt wohl der einzige Bau neben dem Schloſſe in Stupinigi bei Turin, das König *Carl Emanuel III.* nach den Entwürfen *Savara*'s ausführen ließ, das am Äußern aber durch *Alfieri* geändert wurde, mit einem unverfälſchten franzöſiſchen Dach.

Von der anderen franzöſiſchen Dachform, die *Jules Hardouin Mansard* oder *Mansart* erfunden und zuerſt im Schloß zu Clagny und bei den Stallungen zu Verſailles (1680) anwendete, und die ſich aus zwei Dächern zuſammenſetzt, machten die Italiener nur bei dem Kuppeldach des Schloſſes zu Stupinigi Gebrauch.

Für die Form des „Manſardiſchen Daches“ beſtimmt *L. Suckow* (Jena 1781), daß über der Grundlinie ein Halbkreis zu ſchlagen iſt, der entweder in 4 oder in 6 gleiche Teile geteilt wird, wonach die Eckpunkte feſtzulegen wären.

Die Spitzen ſteiler Dächer verſieht *Serlio* auch gerne mit einer ſog. Laterne (vergl. Lib. VII. S. 215 bis 217).

Die Turmdächer bei Kirchen und Villen werden entweder in der Art der altchriſtlichen Türme als flache Zeltdächer oder als ganz ſteile Kegeldächer, oder halbkugelförmig auf Säulchen ruhend, gebildet. Die Kuppeldächer aus Holz oder Stein mit Metallbekleidungen erhalten in der Art der Pantheonskuppel am Fuße einen Stufenbau und treten nur zum Teil im Äußern in die Erſcheinung mit oder ohne Laterne, oder ſie ſind als reine oder überhöhte Halbkugeln gebildet. *Serlio* ſpricht ſich auch über Bohlenkonſtruktionen und Holzgewölbe bei großen Sälen aus, für die er ja bei den Bohlendächern der *Baſilika* zu Vicenza und Padua naheliegende ältere Vorbilder hatte (vergl. deren Abbildung im Abſchnitt XX *c*).

X. Abſchnitt.

Treppen und Treppenhäuſer.

An manchem ſchönen Veſtibül
Verſtärkt' ich ſchon mein Kunſtgefühl,
An manchen ſchönen Stegen;
Es iſt ein wahrer Segen.

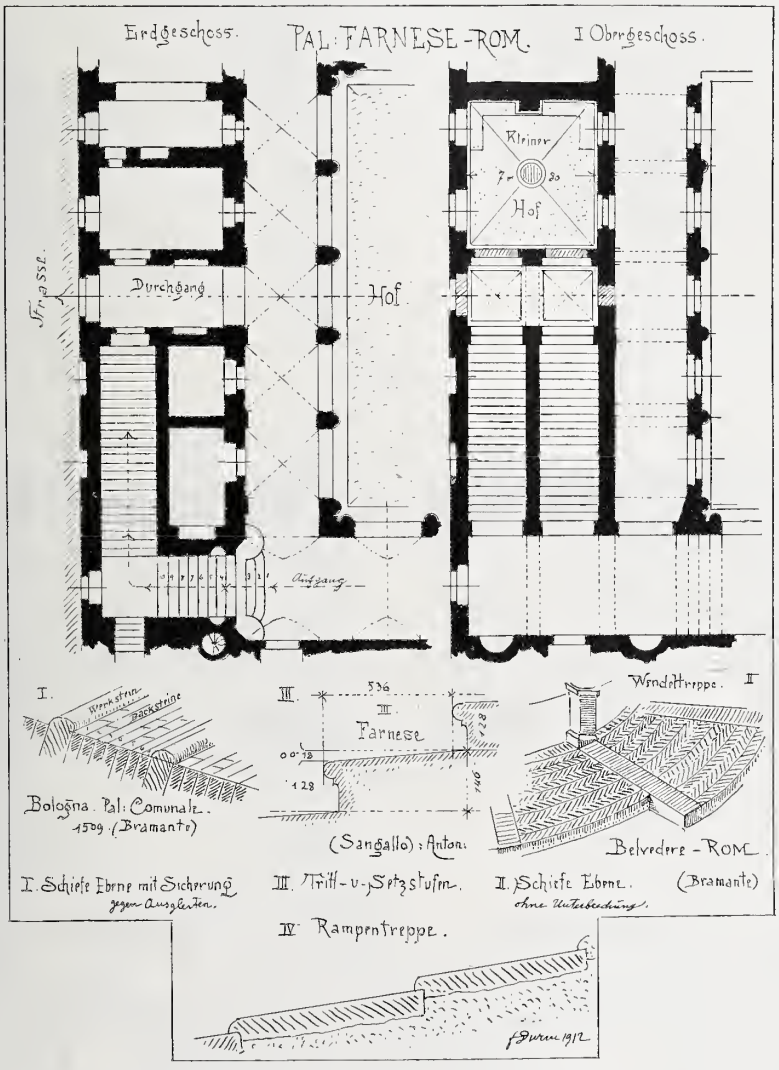
Jacob Burckhardt's Briefe
an einen Architekten 1870—1889.

97. Treppen.

Mit der veränderten Art zu leben, wurden auch in Paläſten und Wohnhäuſern Einrichtungen notwendig, welche die frühere Zeit nicht gekannt hatte. Im Altertum galt das Wohnen zu ebener Erde als das einzig vornehme und richtige bei Hochgeſtellten und Reichen; das Wohnen in mehrgeſchoſſigen Miethäuſern war im kaiſerlichen Rom der *misera plebs contribuens* überlaſſen, die den Zugang zu ihren Stockwerken wohl nur auf einläufigen, ſchmalen Holztreppen erreichte.

Beim mittelalterlichen Stockwerksbau, mit Erkern und Fenſtern nach der Straße, ſpielte die Treppe ſchon eine beſſere Rolle; der vornehme Einzelbewohner zog ſich in ein höheres Geſchoß zurück und überließ die Räume im Erdgeſchoß den Dienſtleuten, in den Städten den Krämern und Handwerkern; der wohlhabende Bürger verfuhr ähnlich.

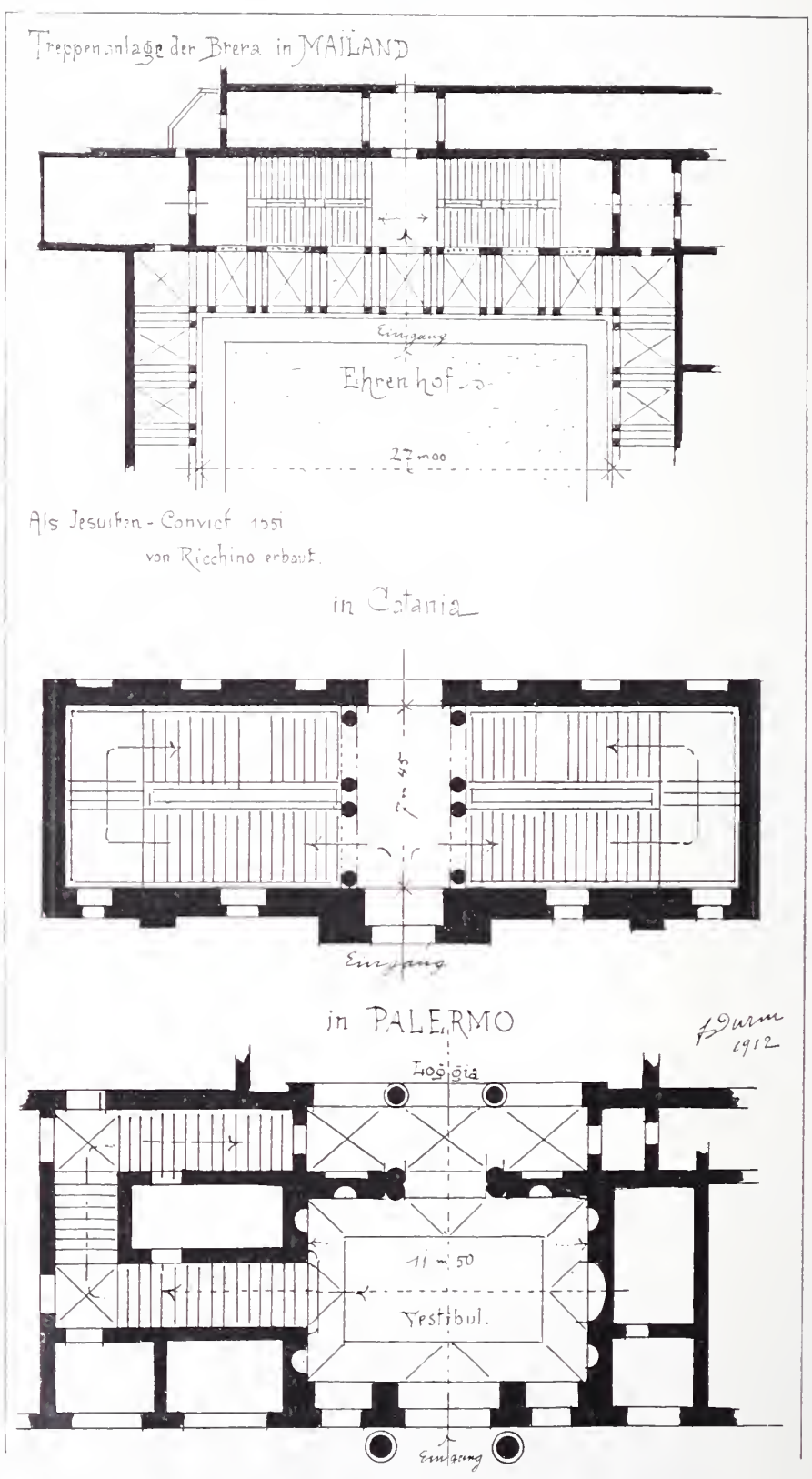
Abb. 161.



Treppenanlage im *Palazzo Farnese* mit Lichthof zu Rom und Trittkonſtruktionen aus Rom und Bologna.

In der Folge machte die weniger Bodenfläche beanſpruchende hölzerne oder ſteinerne Wendeltreppe der geradläufigen den Rang ſtreitig, wobei übrigens geſagt werden muß, daß das alte Rom jene ebenſowohl kannte, nach den heute noch vorhandenen Spiraltreppen in der *Columna cochlis* des *Trajan* und des *Marc Aurel* in Rom zu urteilen. Auch in den Kaiſerpaläſten zu Trier und Arles in der Baſilika des *Maxentius*, in den Triumphbogen uſw. ſind gemauerte Wendeltreppen in kreisrundem Raume zum Teil noch vorhanden. Wendeltreppen

Abb. 162.



Zwei- und dreiarmige Treppen in Mailand, Catania und Palermo.

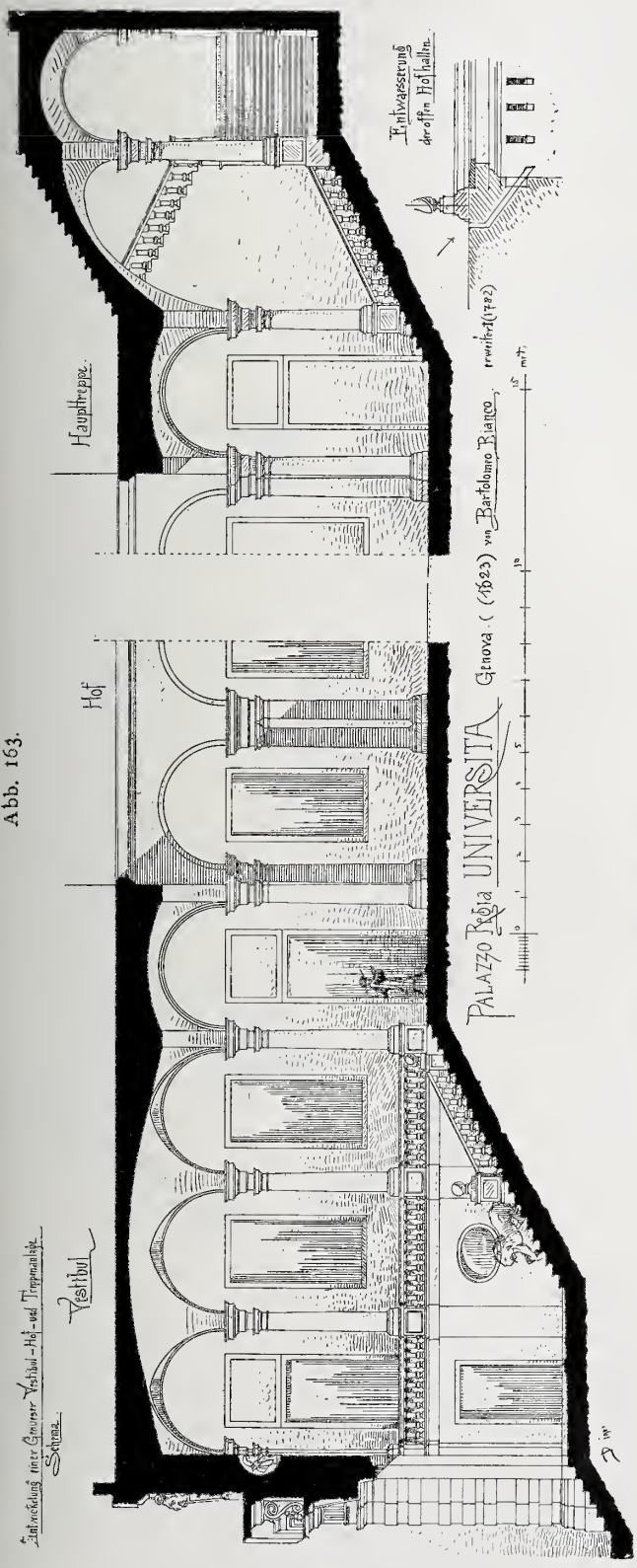


Abb. 163.

Treppenaufgang mit Hof und Haupttreppe in Genua.

wurden in den Ländern diesseits der Alpen für die ganze Stilperiode charakteristisch; sie konnten leicht an jeder Stelle des Baues und von jedem Stockwerk aus angelegt werden, was wohl mit ein Grund für ihre große Beliebtheit war.

In der Zeit der Renaissance wurde das Wohnen im Obergeschoß zur Bedingung für die Vornehmen. Als »*Piano nobile*« oder »*Piano reale*« bei Fürstensitzen galt in Italien stets das erste Obergeschoß. Machten häufige Unruhen und Parteikämpfe in den Städten diese Verlegung schon aus Sicherheitsgründen notwendig, so wurde es außerdem noch als eine Annehmlichkeit empfunden, dem Leben und Treiben auf den Straßen, bei Streit und Vergnügungen, von sicherem Standpunkt aus zusehen zu können.

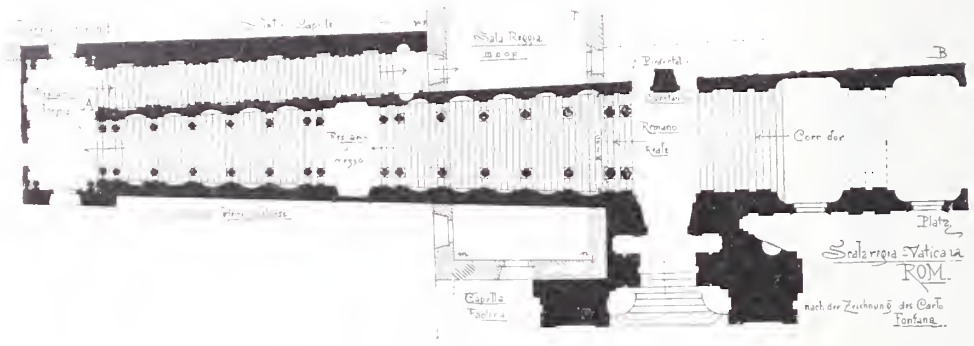
Was das antike Haus verbot, gestattete das mittelalterliche und noch mehr dasjenige der Renaissance.

98. Treppenhäuser.

Das Wohnen im vornehmen Obergeschoß bedingte einen verbesserten Zugang zu diesem, und so treten an Stelle der Wendeltreppen die größeren, bequem zu ersteigenden, geradläufigen, zweiarmigen Treppen mit Ruheplätzen: das eigentliche Treppenhaus größeren Stils wurde in den Wohnbau aufgenommen und so für den Architekten ein neues Moment in der künstlerischen

Geftaltung des Hausplanes eingeführt. Auch dies ift ein Verdienft der Renaiffance, hier fchuf fie wiederum Neues. Ergänzend zum Eingangsfatz fei hier noch gefagt, daß wohl die kaiferlichen Palaftwohnungen auf dem Palatin in Rom für die technifche und künftlerifche Löfung der neuen Aufgabe, nicht aber für deren Anordnung im Hausplane, Anhaltspunkte gegeben haben dürften, wo

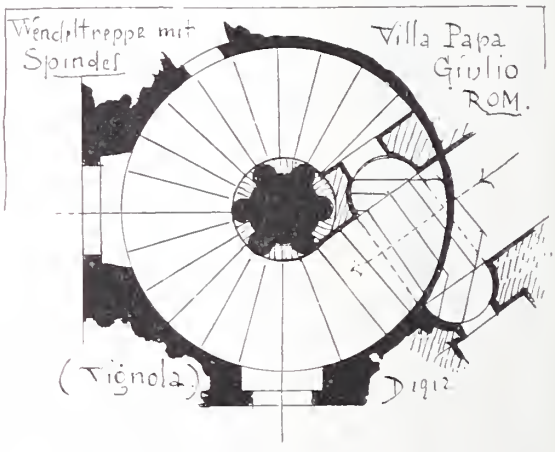
Abb. 164.



Scala regia des Vatikanifchen Palaftes in Rom.

zweiarmige Podefttreppen innerhalb marmorbekleideter Wände noch in fragwürdigen Trümmern vorhanden find[75]). Dabei behielt fie aber für Bedienung und Transport die Wendeltreppen mit und ohne Stufen, letztere für Maulefel gangbar, bei, oder fie gab denfelben auch bei größeren Dimenfionen eine monumentale Geftaltung und reichere Ausftattung, fo bei der Wendeltreppe des *Bramante* im Belvedère des Vatikans, bei der in der *Vigna di Papa Giulio*, im *Palazzo Borghese*, im *Palazzo Barberini* zu Rom, beim Palaft der *Farnese* zu Caprarola u. a. m.

Abb. 165.



Wendeltreppe in *Villa Papa* bei Rom.

Die mittelalterlichen geraden Podefttreppen in öffentlichen Gebäuden und Paläften lagen meift offen im umbauten ungedeckten Hofe (*Bargello* in Florenz, *Palazzo della Ragione* in Verona, *Rectoren*-Palaft zu Ragufa), diejenigen der Frührenaiffance meift innerhalb der den Hof umziehenden Säulenhallen, nur halbgefchützt gegen Wind und Wetter (*Palazzo Arcivescovile* und *Palazzo Gondi* in Florenz). In Toskana find dabei die Treppenläufe meift mit Tonnengewölben, während in Genua die einerfeits auf Säulen, anderfeits auf feften Mauern ruhenden Treppenmauern mit Kreuzgewölben überfpannt find[76]).

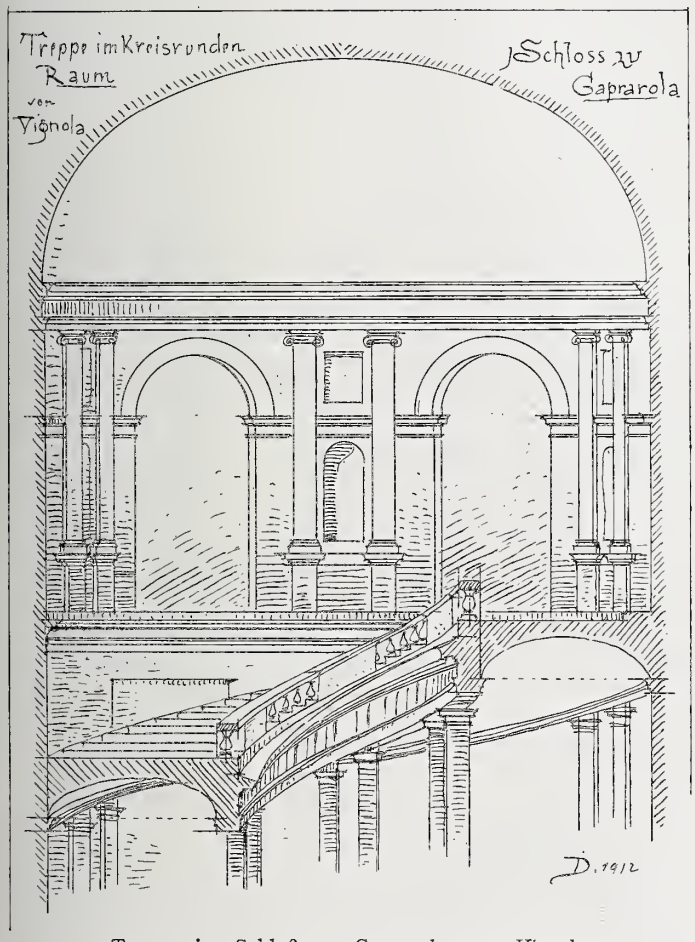
[75]) Vergl.: Durm, J. Die Baukunft der Etrusker und Römer. 2. Aufl. (II. Teil. Bd. 2 diefes „Handbuches".)

[76]) Eine ziemlich umfangreiche Zufammenftellung von Treppenanlagen, wenn auch nur in Form flüchtiger Skizzen, aber charakteriftifch und gut ausgewählt und gezeichnet, findet fich in: Mylius, C. J. Treppen-, Veftibul- und Hof-Anlagen aus Italien. Leipzig 1867.

Die erſte ganz bequeme und breite Treppe iſt die vom jüngeren *Antonio da Sangallo* im *Palazzo Farnese* zu Rom entworfene und ausgeführte, nach der alle früheren ſteil erſcheinen. Der Aufſtieg iſt bei ihr bequem und am beſten dem Schritte eines Mannes von mittlerer Größe angepaßt.

Leon Battista Alberti verlangt im I. Buche, Kap. XIII ſeiner Abhandlung über Architektur in einem Laufe eine ungerade Anzahl von Tritten und Treppenabſätze (*Pianerottoli*); bei Steigungen die Tritte nicht größer als $^1/_4$ und nicht kleiner als $^1/_6$ Braccie, den Auftritt nicht unter $1^1/_2$ Fuß uud nicht mehr als eine Braccie. In ſeiner berühmten farneſiſchen Treppe nimmt *Sangallo* eine Steigung von 0,146 m bei einem Auftritt von 0,536 m an und gibt der Trittfläche ein Gefälle von 0,018 m nach vorn, wobei die Trittſtufen mit einem Wulſtprofil, Plättchen und Ablauf verſehen ſind (vergl. Abb. 161). *Le Tarouilly* verzeichnet (a. a. O. Textband, S. 281) nach den Angaben *Sangallo*'s einen Grundplan der Treppe mit einem ſchematiſchen Schnitt, in dem die An- und Austritte, ſowie die Steigungen der Läufe feſtgeſtellt ſind. Er will pro Palme Grund $^5/_{16}$ Steigung, alſo für den Auftritt der Stufen etwa das dreifache Maß der Steigung.

Abb. 166.



Treppe im Schloß zu Caprarola von *Vignola*.

Von dieſer Ausführung an wurde keine tadelhafte Treppe mehr ausgeführt, ſobald man nur einigermaßen über Mittel verfügte. Die Treppenhäuſer und die Anzahl der Treppen wachſen aber bei den größeren öffentlichen und Privatbauten in der Zeit nach der Hochrenaiſſance und beſonders im Barockſtil ins ungemeſſene und zu architektoniſchen Leiſtungen heraus, die nicht mehr im Verhältnis zu den Nutzräumen im Baue ſtehen, aber immerhin die prächtigſten Beſtandteile derſelben, geſchmückt mit koſtbaren Materialien, edeln Bildhauerarbeiten und reichen Malereien, bilden. Sie werden zu Kunſtwerken erſten Ranges für ſich, gleichgültig ob ſie in großem Maßſtab oder in beſcheideneren Verhältniſſen ausgeführt ſind. Sie ſind der Stolz der Barockpaläſte in ihrer großen Breite,

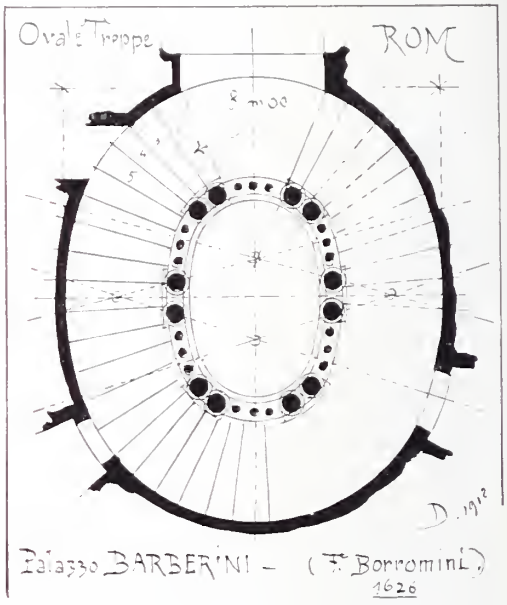
den niedrigen Gehſtufen, den bequemen Abſätzen und den ſteinernen Baluſtraden.

An Koſtbarkeit und Farbenpracht der Marmore ſteht das Treppenhaus des Schloſſes in Caſerta einzig da; an Großartigkeit der Anlage bei guter Dimenſionierung gebühren demjenigen der Brera in Mailand und denjenigen beinahe ſämtlicher Genueſer Paläſte (vergl. Abb. 162 u. 163), beſonders dem der dortigen Univerſität, die Palme.

Auch die *Scala regia* im Vatikan darf, trotz der Einfachheit ihrer Anlage, dieſen noch zugezählt werden (vergl. Abb. 164).

Marmor, Travertin und andere Kalkſteine, Sandſteine, Schiefer und Backſteine werden zur Ausführung der Treppe verwendet; reiche aus Holz geſchnitzte, in der Art der deutſchen und engliſchen Renaiſſancetreppen ſind mir in Italien nicht bekannt geworden. Die aus Stein hergeſtellten ſind ſowohl freitragend, als auch zwiſchen zwei feſte Mauern eingeſpannt oder durch Gewölbe unterſtützt, konſtruiert.

Abb. 167.



Ovale Wendeltreppe im *Palazzo Barberini* zu Rom.

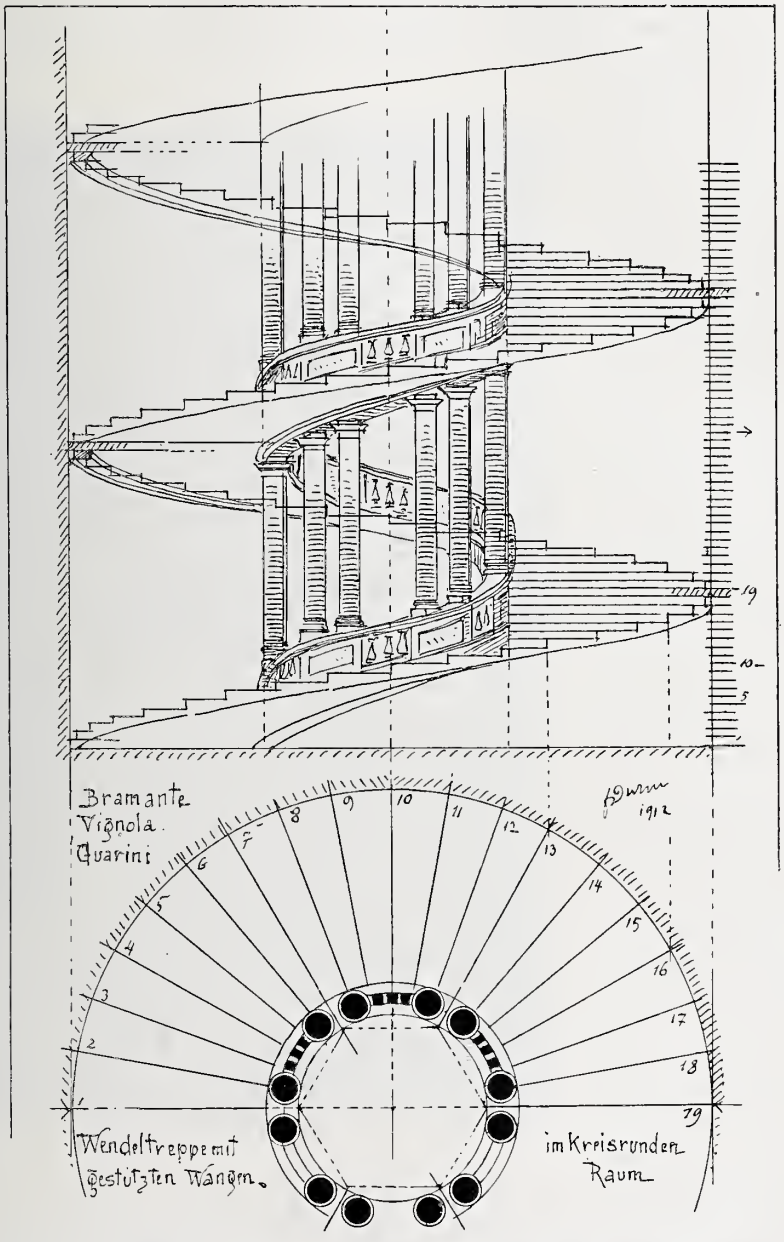
Beſtimmte Typen von Treppenanlagen bilden ſich nach Maßgabe der Tradition oder örtlicher Verhältniſſe in den verſchiedenen führenden Städten Italiens heraus. Wendeltreppen und geradläufige Podeſttreppen ſtreiten ſich um den Vorrang. Bei beiden wird der formale Ausdruck durch die Art der Konſtruktion, und damit auch die Raumwirkung bedingt. Dieſe kann eine einfach ernſte, ſie kann aber auch zu einer heiter prächtigen werden.

J. Burckhardt (Renaiſſance in Italien. 1878. S. 190) ſagt: „die Treppen verdanken Rom einen bedeutenden Fortſchritt in das Bequemere und Impoſante“. Zugegeben — wobei aber nicht ausgeſchloſſen iſt, daß der gleiche Fortſchritt in das Impoſante, auch anderwärts gemacht wurde. Die bequemſte Treppe des *Palazzo Farnese* iſt z. B. nichts weniger als von impoſanter Wirkung.

H. Wölflin erkennt in ſeinem Schriftchen — Renaiſſance und Barock, München 1907 — in den Treppenanlagen die Sinnesweiſe der Römer und Florentiner, alſo deren Lebensfreudigkeit und Ernſt im menſchlichen Daſein. So anziehend und geſchmackvoll derartige Beobachtungen ſonſt ſein mögen, für uns ſind ſie wertlos. Der Techniker kann damit nichts anfangen, und ein anderer denkender Menſch ebenſowenig. Und wenn dabei geſagt wird, daß das Veſtibul römiſcher Treppen (nicht auch der florentiner?) ein einfacher gewölbter Gang ſei, der auf den Porticus des Hofes führt und daß die Treppe ſelbſt nur „einen breiten Zug“ (was iſt ein Treppenzug?) habe und zwiſchen die Wände eingeſchloſſen bleibe, ſo entſpricht dies doch nicht den Tatſachen. Beim *Palazzo Corsini*-Rom (von *F. Fuga* umgebaut, geb. 1699; 1743 in Rom tätig), auch beim *Palazzo Barberini*-Rom führen die Treppen in ſehr ſchöne, getrennte

Vorräume oder Veſtibüls und nicht auf die Gänge. Werden dieſe ſpäteren Beiſpiele zurückgeſtellt, dann unterſcheiden ſich die römiſchen von den floren-

Abb. 168.



Schema für Wendeltreppen mit abgeſtützten Wangen im kreisrunden Raum.

tinern der gleichen Zeit in der Dispoſition durch nichts, oder doch nur durch den Maßſtab und die, aber ſehr zum Teil, größere Bequemlichkeit.

Die Treppenanlage des *Palazzo Farnese* und die des *Palazzo Giraud* in Rom decken ſich vollſtändig, auch die der *Cancelleria* zeigt die gleiche Anordnung: zweiarmig mit geſchloſſener Trennungswand, Podeſt mit Fenſterlicht von

dieſem aus ſowie Ausmündung auf den Umgang des Säulenhofes in allen Stockwerken. Iſt dies beim *Palazzo Strozzi* in Florenz, beim *Palazzo Piccolomini* in Pienza, beim *Palazzo vecchio* in Florenz, beim *Palazzo Giugni* daſelbſt u. a. etwa anders? Wo bleibt hier der Ernſt?

Sowohl bei geradläufigen als auch bei gewundenen Treppen ſind neben der ſtaffelförmigen Anordnung der Tritte, die mit Unterbrechungen oder ganz glatten ſchiefen Ebenen durchgeführt, wobei zunächſt nicht die Dienſttreppen der Wohnungen der Reichen und auch nicht die Turmtreppen bei Kirchen gemeint ſind, ſondern die Galatreppen in größeren öffentlichen und Palaſtbauten. Die breite Stockwerktreppe im *Palazzo del Governo* zu Bologna, des *Palazzo Comunale* (angeblich 1509 von *Bramante* ausgeführt) zeigt eine Behandlung der Gehfläche nach Abb. 161, I. Es wechſeln je 7 Reihen plattgelegter Backſteine mit einer hervortretenden Kalkſteinplatte ab, wodurch ein Ausgleiten auf der ſchiefen Ebene verhindert werden ſoll. Ähnliche Vorrichtungen ſind auch bei ſteilen Verkehrsſtraßen anzutreffen. Sehr angenehm iſt das Begehen dieſer Treppen gerade nicht. *Bramante* hat bei ſeiner ſchönen, kreisrunden Wendeltreppe im *Belvedère* des Vatikans die gleiche ſchiefe Ebene der abgetreppten vorgezogen — für den Gebrauch des höchſten Herrn der Chriſtenheit. Die Gehflächen ſind durch gewöhnliche, hartgebrannte Backſteine in Felder eingeteilt, deren Trennungsſtreifen zentral verlaufen; die Zwiſchenflächen ſind mit ährenförmig gelegten Steinen gepflaſtert (*Opus spicatum*). Die Tritte liegen einerſeits auf den maſſiven Umfaſſungsmauern auf, anderſeits ruhen ſie auf gewundenen Gebälken — Architrav, Fries und Kranzgeſimſe — das durch Säulen doriſcher und joniſcher Ordnung in regelmäßigen Abſtänden getragen wird. Die untere

Abb. 169.

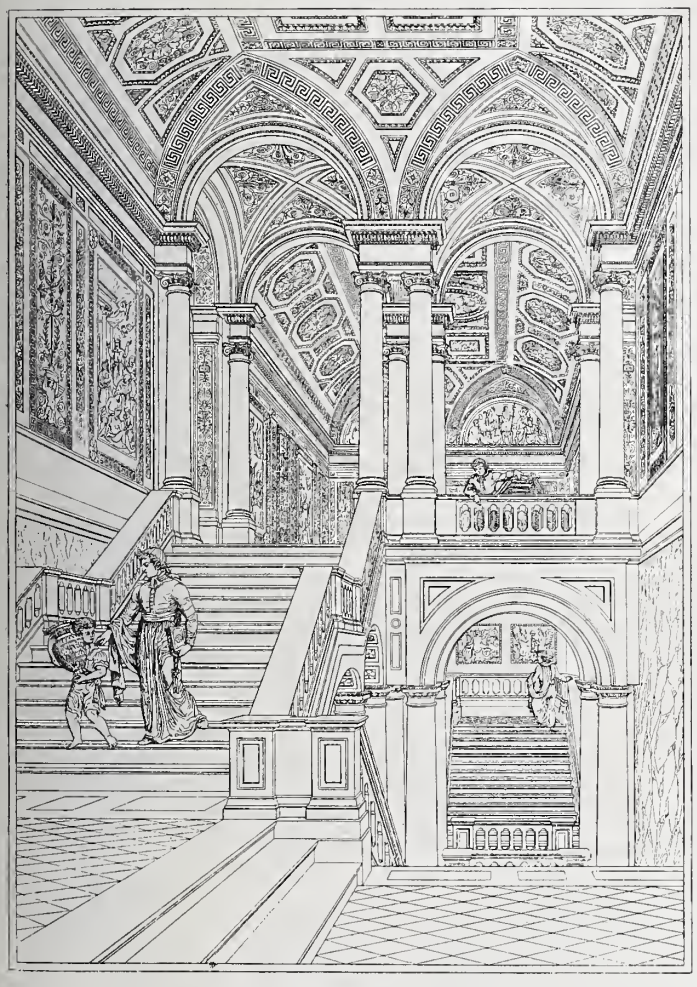
Treppenhaus mit Stuck und Malerei im *Palazzo Parodi* zu Genua.

Fläche iſt als flache Voutendecke gebildet, das Geländer als Baluſtrade, alſo leicht durchbrochen ausgeführt.

Die geſchloſſene Wand iſt unter den inneren Zargen aufgegeben, und dieſe Anordnung gehört nicht etwa der ſpäten Zeit, ſondern der beſten Periode der Hochrenaiſſance an und hat den größten Baumeiſter dieſer zum Verfaſſer.

Das Treppenhaus hat einen Durchmeſſer von 8,88 m, der Innenraum von Säulenmittel zu Säulenmittel mißt 3,86 m. Die Säulen beginnen beim Antritt mit der toskaniſchen Ordnung, ihr folgt die doriſche, dann die joniſche und endlich die kompoſite: ſie ſtehen unmittelbar auf den Zargen ohne Poſtamente. Die Abdeckung des Raumes iſt kunſt- und ſchmucklos durch den Dachſtuhl hergeſtellt, die ſchlanken, das innere Geländer bildenden gedrechſelten Stäbe zwiſchen den Säulen ſind aus Holz. Dieſe und alle folgenden Wendeltreppen großen Stils ſind ohne Podeſte von einem Stockwerk zum andern durchgeführt.

Abb. 170.



Vom Benediktinerkloſter zu Catania.

Der Ruhm, den dieſe erſte Ausführung genoß, hat die ſpäter geborenen Baumeiſter nicht ſchlafen laſſen. *Vignola* verſuchte ſie in der *Villa di Papa Giulio* bei Rom. Bei dem ſehr viel kleineren Durchmeſſer des Treppenhauſes (5,50 m) konnte er mit einem inneren offenen Raum nicht rechnen und griff daher zur Anlage einer Spindel, die er mit doriſchen Halbſäulen und einem Gebälke ſchmückte (vergl. Abb. 165).

Bei dem größer dimenſionierten Treppenhaus im farneſiſchen Schloſſe zu Caprarola ſtellte er ſich ganz auf den Boden *Bramante*'s, der ihm 40 Jahre früher das Kunſtſtück vorgemacht hatte. Das Treppenhaus iſt da wie dort kreisförmig, aber beinahe 1 m weiter (9,75 m gegen 8,88 m), und an Stelle der einfachen Säulen treten gekuppelte auf einem gemeinſamen Poſtament, die aber durchweg der tuskiſch-doriſchen Ordnung angehören. Der Raum iſt durch ein

Kuppelgewölbe nach oben abgefchloffen. An Stelle der Holzftäbe treten Steinpilafter zwifchen den Poftamenten als Geländer. Durch diefe Änderungen

Abb. 171.

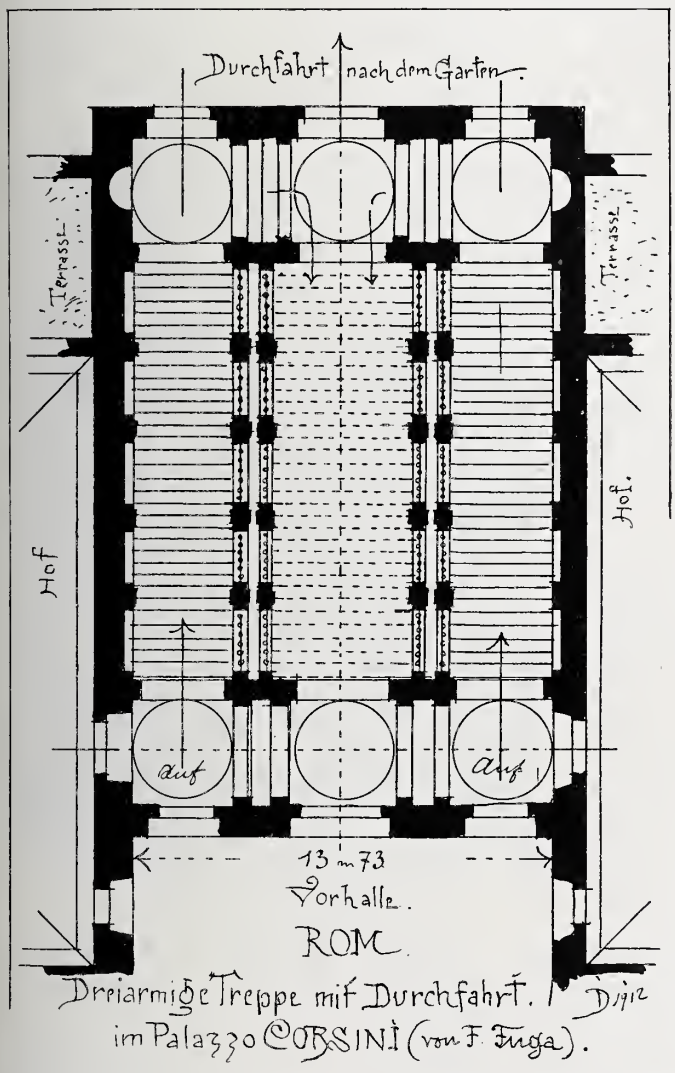
Dreiarmige Treppe im *Palazzo Braschi* zu Rom.

erhielt *Vignola* ein reicheres architektonifches Bild und eine größere Feftigkeit der Anlage (vergl. Abb. 166).

Zu Anfang des XVII. Jahrhunderts verſuchte es *Martino Lunghi* im *Palazzo Borghese* zu Rom mit einem ovalen Grundriß und gleichfalls mit gekuppelten Säulen, bei einer Größe der Achſen von 7×8^{m}.

Großartiger faßte *Borromini* (1599—1667) im *Palazzo Barberini* zu Rom die Aufgabe, dem ovalen Raum gleichfalls den Vorzug gebend, bei einer Achſengröße von 8×9^{m} und Verwendung von durchweg doriſchen Doppelſäulen auf Poſtamenten. Auch er überſpannte das Treppenhaus mit einem Kuppelgewölbe (vergl. Abb. 167).

Abb. 172.



Dreiarmige Treppe mit Durchfahrt im *Palazzo Corsini* zu Rom.

Eine Kombination von einer halbkreisförmigen mit einer geradläufigen Treppe ſchuf der genannte *Lunghi* im *Palazzo Borghese*.

Mit der Leiſtung *Borromini*'s im *Palazzo Barberini* dürfte dieſe Art von Prachttreppen ihren Höhepunkt und Abſchluß erreicht haben, zur Zeit des blühendſten Barocco, geſtützt auf die Anfänge der Hochrenaiſſance in Rom.

Für den architektoniſchen Aufbau und die Gliederung einer Wendeltreppe mit geſtützten Wangen in kreisrundem Raum, gibt auf Grundlage der Ausführungen des *Bramante*, *Vignola* und *Guarini* Abb. 168 die ſchematiſche Unterlage.

Was bieten dagegen die Florentiner Paläſte? Wohl auch Wendeltreppen, aber nur als Dienſttreppen (*Palazzo Strozzi*) im kreisrunden Raum von $1{,}80^{m}$ Durchmeſſer mit dürftiger Spindel, mittelalterlich klein und ſteil. Sie geben aber auch die antiken ein- und zweiarmigen, geradläufigen Treppen mit Ruheplätzen (Kaiſerpaläſte in Rom) wieder, die auf die Säulenhallen der Höfe münden oder ſogar in dieſe ſelbſt verlegt ſind. (Vergl. Beiſpiele in den Grundplänen des *Palazzo Arcivescovile*, des *Palazzo Gondi* in Florenz und auch des *Palazzo Bevilacqua* in Verona von *Sanmicheli*.) Sie liegen meiſt mit der Schmalſeite nach der Straße, von wo ſie Tageslicht erhalten. Die Tritte ruhen beiderſeits

auf feften Zwifchen- und Umfaffungsmauern oder durchweg auf den Gewölben, welche die Läufe überfpannen. Die Ruheplätze find mit Kugel- oder Kreuzgewölben abgedeckt, abfolute Sicherheit für die Paffanten, gegen Feuersgefahr und gegen Angriffe jeder Art gewährend durch die Eigenart der Anlage und die Monumentalität ihrer Ausführung. Die normale Breite des Laufes geht über das Maß von 2 m nicht hinaus. Das Verhältnis von Steigung zur Trittbreite ift meift ein bequemes, die Vorderkanten der Tritte verlieren durch die Profilierung mit Wulft und Plättchen ihre Schärfe.

Bramante verwertet das Motiv im *Palazzo Giraud* zu Rom, und *Antonio da Sangallo* im oft genannten *Palazzo Farnese*. Nur gefellt fich dort zu den zwei Hauptarmen ein dritter kurzer Zugangslauf. Man wollte damit wohl den Treppenraum vor Zugluft fchützen und doch dem Eintretenden den Zugang zum Treppenhaus auffällig machen, ohne den Einblick in das Innere preiszugeben. Sonft fchonte man auch mit diefer Zugabe die Ausdehnung des Platzes, den die Treppe, befonders bei hohen Stockwerken, beanfpruchte.

Abb. 173.

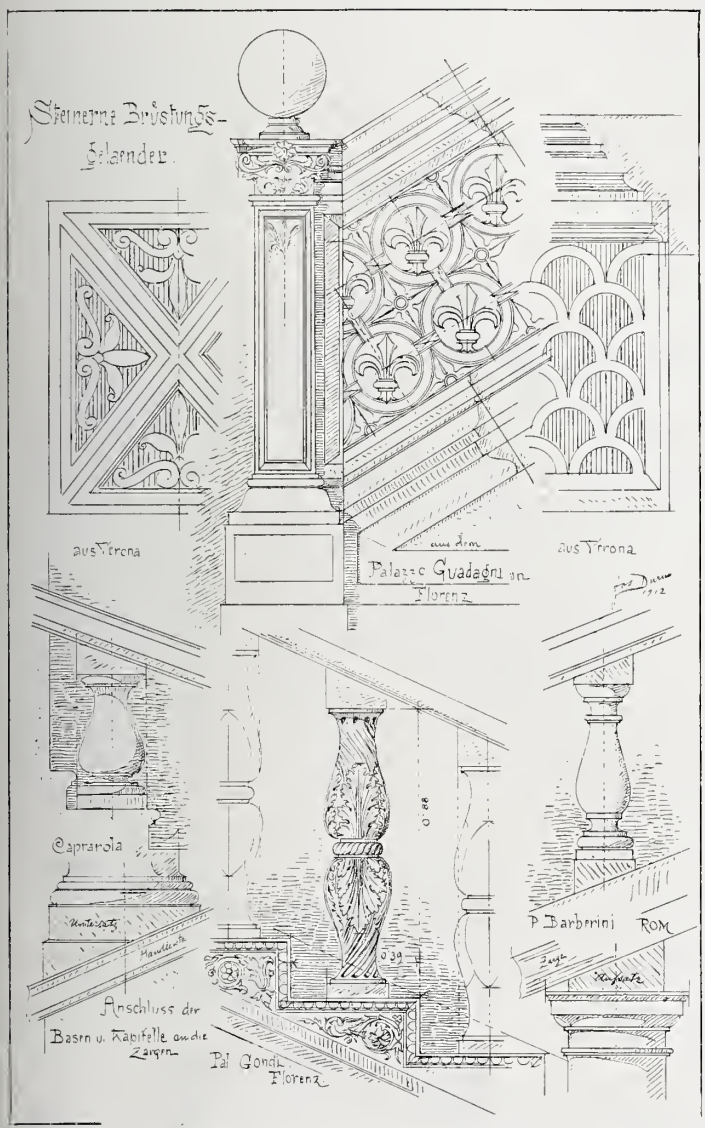
Äußere Wendeltreppe aus Venedig.
Scala Contarini dal Bóvolo.

In einen gemäßigten Barock überfetzt, finden wir die Treppenanlage wieder im *Palazzo Ximenes* zu Florenz bei einer Stockwerkshöhe von 8,50 m von *G. Silvani* (1620) ausgeführt. *Michele Sanmicheli* macht von ihr gleichfalls Gebrauch in dem prächtig entwickelten Grundplane des *Palazzo Canossa* zu Verona mit feiner fchönen Hofarchitektur und dem Deckengemälde *Tiepolo*'s im großen Saale des Obergefchoffes und feinen beiden Loggien nach der Etfch. Ferner finden wir fie im *Palazzo Pompei alla Vittoria* und im *Palazzo Roncali* zu Verona.

Den ernft wirkenden zweiarmigen Podefttreppen mit den gefchloffenen Zwifchenmauern folgen die luftigen Anlagen, bei denen die Teilmauern durchbrochen oder durch Stützenftellungen erfetzt find, die befonders in Genua beliebt werden. Schlanke Säulchen mit darüber gefpannten einhüftigen Bogen und den Treppenlauf überdeckende, anfteigende, des öftern auch fichtbar verfchlauderte Kreuzgewölbe, tragen die Trittftufen, meift originell disponiert und von malerifcher Wirkung bei intereffanter Art der Lichtzufuhr von befonderen Lichthöfchen aus. Schöne Beifpiele findet man auch in kleineren Häufern an *Piazza Cambiaso*, *Piazza San Luca* und *Piazza Giustiniana* in Genua. Mit diefen luftigen Anlagen ift dann meift eine heitere Dekoration der Veftibüle beftehend aus Stuckrahmen mit Ornamenten, grotesker und figürlicher Malerei,

zu der ſich Niſchen mit Büſten auf Poſtamenten geſellen, in reizvoller Weiſe verbunden. Man wollte Luft, Licht und bunte Farben; alles ſollte für ein frohes Genießen in den Wohn- und Geſellſchaftsräumen vorbereiten (vergl. Abb. 169, *Palazzo Parodi*). Nichts erinnert mehr an die Gravität der Römer und den Ernſt der Toskaner. Die Menſchen an den ſonnigen Geſtaden der Riviera wollten anderes.

Abb. 174.



Verſchiedene Steintreppengeländer aus Verona und Florenz, Caprarola und Rom.

Bei größeren Anlagen, beſonders wo die Treppen nur durch ein Stockwerk geführt ſind und man feierlicher wirken wollte, wird auf das Florentiner Motiv zurückgegriffen, wie dies die Treppen im *Palazzo Durazzo*, eine ſpätere ſchöne Ausführung von *Tagliafico*, und im *Palazzo Lercari* zu Genua zeigen.

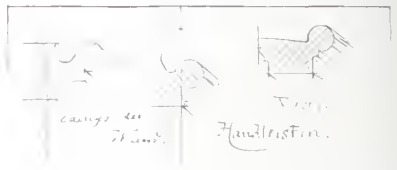
Sonſt wollte man auch da, wo einheitliche, größere Anlagen im Bau gefordert wurden, auf den Anblick der lieben Sonne, des blauen Himmels und den Genuß von Blütenduft nicht verzichten.

Die fünfarmigen Podeſttreppen, die in den Paläſten die volle Hofbreite einnehmen, zeigen den gleichen Zug, das Verlangen nach heiterer Luft und Sonnenſchein (vergl. *Palazzo del Municipio*, Univerſität zu Genua), dem wir auch auf Sizilien begegnen, wie die Treppenanlagen im *Palazzo Cuto* in der *Bagheria* bei Palermo und die ſchöne Doppeltreppe im Benediktiner-Kloſter zu Catania beweiſen (vergl. Abb. 170).

Cosimo Morelli verſuchte noch im *Palazzo Braschi* zu Rom (1790) an Stelle des Pathos die freie Ungezwungenheit zu ſetzen (vergl. Abb. 171). Was dort in den unteren Geſchoſſen erſtrebt iſt, wird oben durch die ſteifen Formen

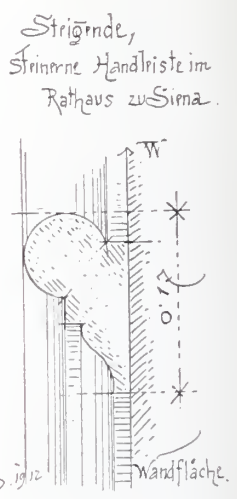
wieder aufgehoben. Eine dreiarmige Anlage mit zwei Podeften und freiem Zwifchenraum wurde in der Folge nun bevorzugt. So zeigen die großen Genuefer Anlagen einen mittleren gemeinfamen Aufgang, von dem aus man nach links und rechts zu den Langfeiten der Hofarkaden abfchwenkt. Diefe Doppeltreppen werden auch an anderen Orten Italiens da aufgenommen, wo man ein übriges in der Betonung der Anlage tun und über das gewöhnliche Maß des Notwendigen hinausgehen wollte, wofür die fchöne Doppeltreppe in der *Brera* zu Mailand zeugt. Mit fpanifcher Grandezza treten die vierarmige Treppe von *Bernini* im *Palazzo Barberini*, und die grandiofe Doppeltreppe des *Fuga* im *Palazzo Corfini* zu Rom auf (vergl. Abb. 172), befonders aber und in großartiger Weife des *Vanvitelli* dreiarmige Treppe im Schloffe zu Caferta. Majeftät vom Boden bis zur Decke! (Vergl. Grundplan des Schloffes im Abfchnitt XX *a*.) In ihren Grundzügen von größter Einfachheit, im Schmuck durch koftbare Marmore unübertroffen.

Abb. 175*a*.



Beifpiele von Geländergriffen aus Stein längs der Treppenwände.

Abb. 175*b*.

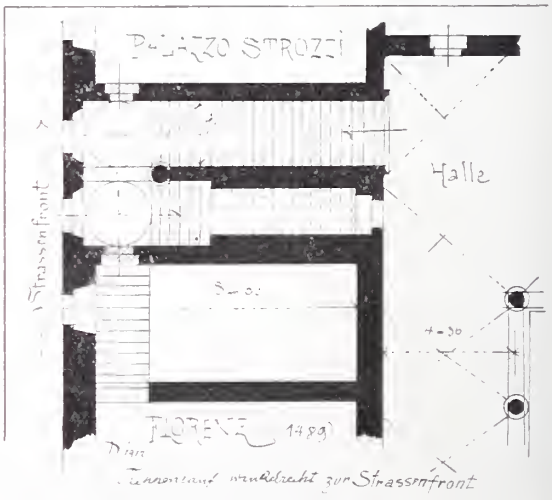


Steinerne Handleifte im Rathaus zu Siena.

Es reihen fich hier noch die Treppenhäufer im *Palazzo Reale* und im *Mufeo Nazionale* zu Neapel, in den Schlöffern zu Turin u. a. O. an: alle meift fpäteren Datums, aber dafür auch großen Stils.

Das Treppenhaus der Barockzeit wächft zum bedeutendften, baukünftlerifch hervorragendften Raum, weit über das Bedürfnis hinaus, und dies nicht nur in Italien, fogar in höherem Maße in Frankreich und Deutfchland (Bruchfal, Würzburg, Mannheim, Brühl ufw.), wo es den höfifchen Glanz und die höchfte Machtftellung der Bewohner zum Ausdruck bringt. In den Anfängen nur dem Bedürfnis genügend, entfaltet es fich im Laufe der Renaiffancezeit, nach den veränderten Anfprüchen im Wohnen und im Leben, zum höchften künftlerifchen Moment im Bauwerk.

Abb. 176.



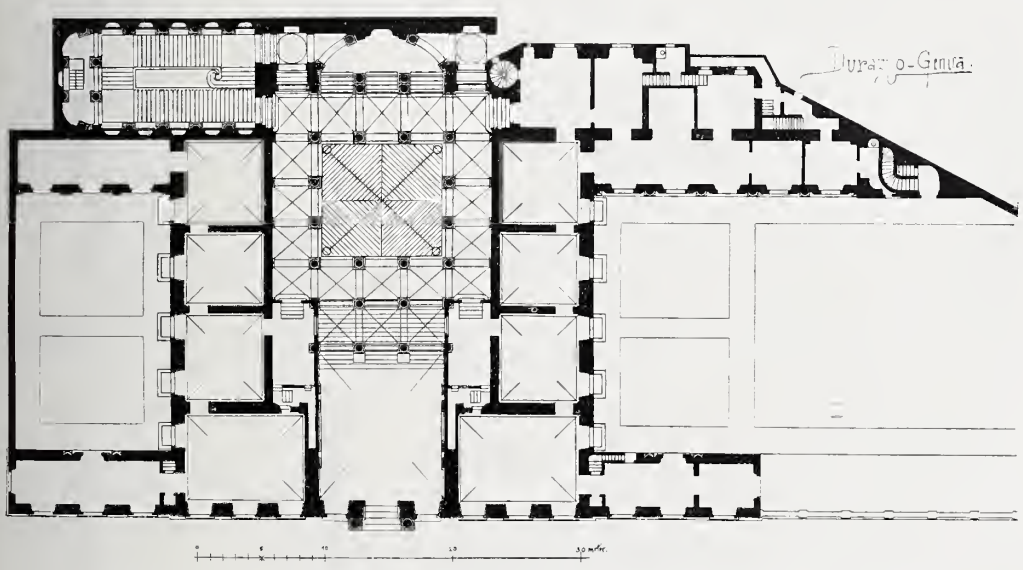
Zweiarmige Haupttreppe im *Palazzo Strozzi* zu Florenz. Lichtzufuhr über das Podeft von der Straße aus.

„Was in Venedig im Innern der Paläfte — Treppen und Säle — einigen Eindruck macht, ift fpäteren Urfprungs. Man war weder des Platzes genügfam Herr, noch des feften Bodens ficher.“ Diefen Ausfpruch *J. Burckhardt*'s möchte ich nicht ganz unterfchreiben. Einen Hof mit der *Scala dei Giganti* und der *Scala d'oro* (1577), wie ihn der Dogenpalaft in Venedig befitzt, wird man wohl im übrigen Italien vergeblich

ſuchen. Auch ſeine Größe von ungefähr 2000 qm läßt das Gefühl einer Platzbeſchränkung kaum aufkommen. Die Höfe der Florentiner Paläſte *Strozzi*, *Riccardi*, *Nonfinito* bewegen ſich, die Säulenhallen ringsum nicht mitgemeſſen, in den Maßen von 180—120—210 qm; der Hof der *Cancelleria* in Rom hat 660 qm Bodenfläche. Die vier Schloßhöfe in Caſerta haben zuſammen (4 × 480) = aufgerundet etwa 2000 qm; alſo nicht viel weniger als der Hof des Dogenpalaſtes. Gekargt iſt nach dieſen Angaben mit dem Platze in Venedig nicht. Der Hof des *Palazzo Grimani* mißt 160 qm, der im *Palazzo Cornaro*, das große offene Atrium einbezogen, 210 qm.

Zugeben wird man dabei immer müſſen, daß die römiſchen Palaſt- und Wohnhausgrundpläne mit ihren Hof- und Treppenanlagen und ihrer architektoniſchen Durchbildung ihresgleichen in der Welt ſuchen.

Abb. 177.



Lichtzufuhr im Treppenhaus (hohes Seitenlicht) des *Palazzo Durazzo* in Genua.

Das Treppenhaus im *Palazzo Cornari* zu Venedig geht auf die zweiarmige Anlage mit Podeſt nach florentiner Art zurück und iſt nicht ſpätern Urſprungs. Die *Confraternità di S. Rocco* zeigt eine ſchöne dreiarmige Treppenanlage, bei der auch nicht an Platz geſpart iſt (vergl. Grundplan Abſchnitt XXVII: Kloſter und Brüderſchaftsgebäude).

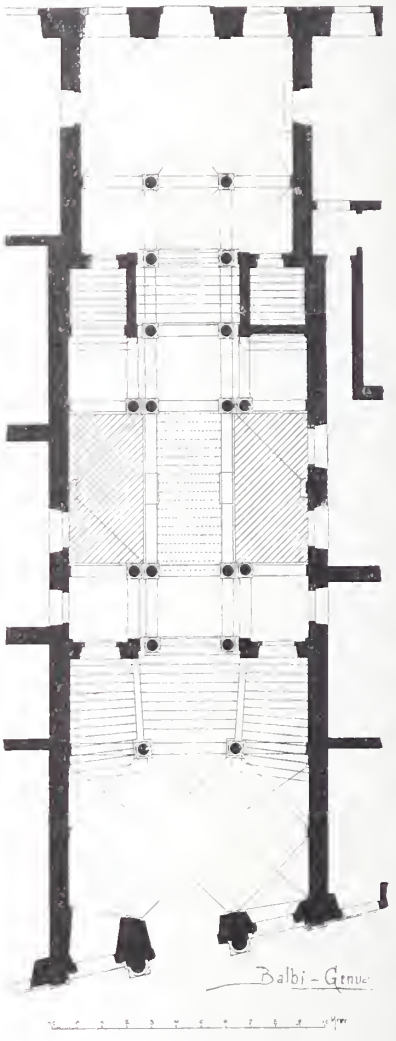
Eine Beſonderheit hat Venedig in ſeinen Wendeltreppentürmen mit anſchließender Loggia. Einen hierher gehörigen völligen Rundbau mit herumgeführten Säulenſtellungen, ſtiliſtiſch an die romaniſchen Architekturen Venedigs anſchließend, zeigt die *Scala Minelli* (XV. Jahrhundert, vergl. Abb. 173).

Die architektoniſchen Schutzmaßnahmen, die Brüſtungen an den offenen Seiten der Treppenläufe beſtehen beinahe durchweg aus ſenkrecht geſtellten Baluſtern mit dreieckigen Anſätzen zur Aufnahme der Handleiſten und für die Aufſtellung auf den Zargen. Der Form nach ſind ſie entweder kandelaberartig oder von einem Mittel aus nach oben und unten gleichwertig entwickelt. Ein prächtiges Beiſpiel bietet der *Palazzo Gondi* zu Florenz (vergl. Abb. 179).

Im *Palazzo Guadagni* zu Florenz beſtehen die Brüſtungen aus ornamentierten Steinplatten (vergl. Abb. 174), bei der *Scala dei Giganti* in Venedig aus hellen Marmorplatten, die wieder durch eingeſetzte bunte Marmortafeln belebt ſind.

Die Handleiſten auf den Baluſtraden ſind von *Sanmicheli* in Verona mit einem Wulſt neben den Geſimsprofilierungen verſehen, bei den längs der Umfaſſungswände laufenden iſt der Wulſt durch eine Kehle vom Gemäuer getrennt (vergl. Abb. 175 *a* u. *b*). Schmiedeiſerne einfache Stabgeländer ſind wohl gewöhnlich, reiche Ausführungen im Geſchmacke der franzöſiſchen Prachttreppen aber ſelten; geſchnitzte Holztreppen in der Art der engliſchen ſind mir nicht bekannt geworden. (Vergl. auch Wandleiſte im Rathaus zu Siena.)

Abb. 178.



Lichtzufuhr bei der Treppenanlage im *Palazzo Balbi* zu Genua.

99. Freitreppen.

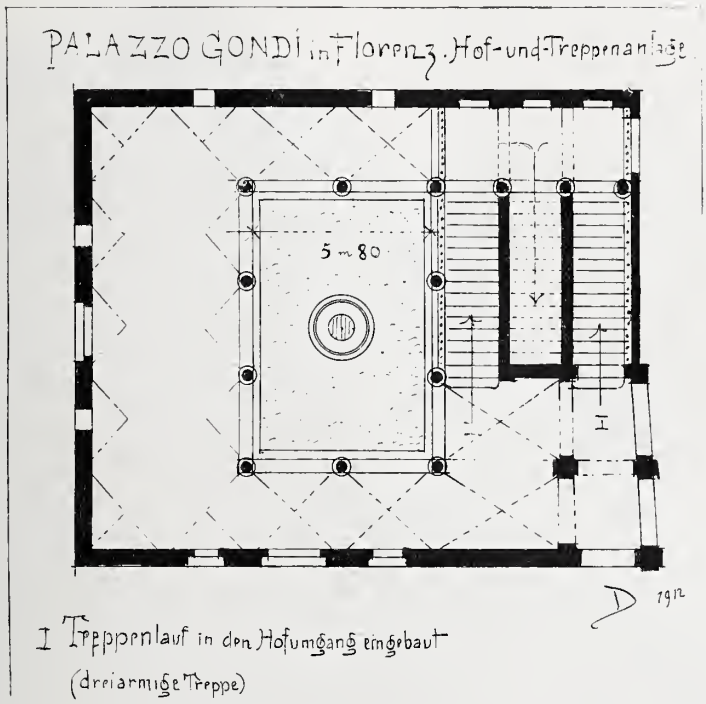
Architektoniſch von Belang ſind noch die Freitreppen im Innern und am Äußeren öffentlicher Gebäude. Sie verleihen den Bauten ein beſonderes ſtolzes Gepräge und einen öffentlichen Charakter. Zu erwähnen wäre die kapriziöſe Freitreppe im Vorſaal zur Laurenzianiſchen Bibliothek in Florenz, die geradläufige, ernſt und großartig wirkende *Scala dei Giganti* im Hofe des Dogenpalaſtes, die herrliche Freitreppenanlage nach dem Kapitoliniſchen Palaſt in Rom mit ihren Bildwerken (vergl. Abb. 181), die Anlage im *Corte della Pigna* im Vatikan. Bei den Anlagen der römiſchen und genueſer Villen ſpielen ſie die größte Rolle (vergl. die Abſchnitte über Villen, dann auch die über Paläſte, worin manches weiter ausgeholt iſt). Ferner ſind hier auzuführen die mächtigen Verbindungstreppen höher gelegener Stadtteile mit tieferliegenden, beiſpielsweiſe des *Monte Pincio* mit der *Piazza di Spagna* in Rom (vergl. *Le Tarouilly*).

100. Lichtzufuhr.

Die Lichtzufuhr bei geſchloſſenen Treppenanlagen geſchieht durch hohes Seitenlicht (Genua) oder durch Zenitlicht (Rom) oder durch Fenſter von den Podeſten aus, die an den Hof- oder Straßenfaſſaden liegen, oder von den Höfen ſelbſt (vergl. Abb. 176, 177, 178, 179 u. 180).

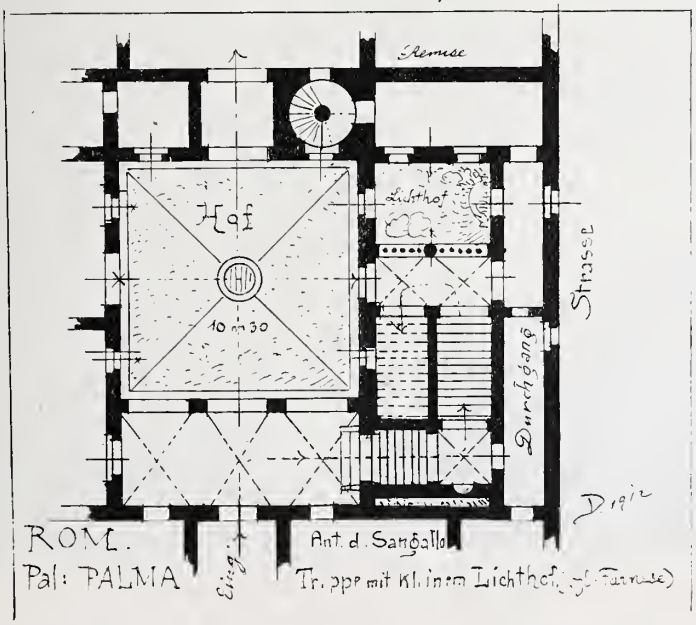
Intereſſant iſt die Frage der Lichtzufuhr von *Sangallo* am vielbeſprochenen *Palazzo Farnese* in Rom gelöſt. Wohl liegt dort die Haupttreppe an der Umfaſſungsmauer der Straßenfaſſade, aber ihr Licht erhielt ſie durch ein Höfchen von 70 qm Bodenfläche, das wieder ſein Tageslicht von Straßenfenſtern aus empfängt. So wird die Einheit der Straßenfaſſade bei der Fenſtereinteilung nicht geſtört, oder die Fenſter werden nicht durch die Treppenläufe durchſchnitten (vergl. Abb. 161). Im kleinern Maßſtab, aber wohl noch beſſer gelöſt iſt die

Abb. 179.



Lichtzufuhr bei der Treppenanlage im *Palazzo Gondi* zu Florenz mit Antritt vom Säulenhof.

Abb. 180.



Treppenanlage mit kleinem Lichthof im *Palazzo Palma* zu Rom.

Abb. 181.

Große Freitreppe vor dem Capitol in Rom.

Frage im *Palazzo Palma* in Rom, wie Abb. 180 zeigt, und auch im *Palazzo Muti Papazzuri*, wo Durchfahrt und Treppe von der gleichen Lichtquelle aus, dem kleinen Hofe, bedient werden (vergl. auch *Letarouilly*, *Rome moderne*, Bd. I u. II).

Abb. 182.

Freitreppenanlage vor dem Schloß zu Caprarola.

Zum Schluß des Abfchnittes foll die Freitreppe vor dem Schloffe zu Caprarola noch gegeben werden, eine der großartigften Anlagen vor einem Schloßgebäude (vergl. Abb. 182), und eines der mächtigften, harmonifch zum Bau geftimmten Werke auf diefem Gebiete, das Italien aufzuweifen hat und als folches angefprochen werden muß.

XI. Abfchnitt.

Säulenordnungen und zugehörige architektonifche Einzelheiten, Schlußbetrachtung.

„Wer den Zwang der Säulenordnungen abwirft, muß fich dafür einen anderen Kanon fchaffen, oder Charakteriftik und fubjektiven Ausdruck in der Baukunft geradezu verleugnen, ihr nur das Recht allgemein-typifchen Inhaltes zuerkennen. Wer keinerlei Feffeln kennt, deffen Kunft zerfällt in form- und bedeutungslofer Willkür. Der vermeintliche Erfinder eines neuen Kanons hätte fich jedoch beften Falles am Ende nur felber getäufcht und das Wefen des alten nicht verändert. Wäre ihm letzteres dennoch gelungen, fo hätte er dafür den Alleinbefitz feiner Kunft zum Lohne gewonnen; denn niemand außer ihm würde fie fo bald verftehen. Hierin zeigt fich die Baukunft ebenfo unbeugfam konfervativ wie die Mufik.“

Semper. a. a. O., Bd. II, S. 372 (1).

101. Überficht.

Der Kreis der Bauformen, in dem fich die Renaiffance in Italien bewegt, die architektonifche Sprache, in der fie zu uns redet, find nicht fo eng begrenzt, wie es mancher Kunftdilettant und -fchreiber von heute fich und anderen gern glaubhaft machen möchte und zu feiner Entfchuldigung noch anführt, die Formenfprache fei außerdem eine „entlehnte“ und nicht fo wichtig. Entlehnt ift fchließlich alles, auch wenn es von der hochgepriefenen Mutter Natur wäre; einer ftellt fich in der Kunft und in der Technik auf die Schultern des anderen; fpricht aber der allermodernfte Mann von „ausgetretenen Pfaden“ der Renaiffance, fo kann wohl gefagt werden, daß nur die wenigften derfelben zur Landftraße geworden find und andere nicht von allen ohne weiteres begangen werden können. Wege, die ein *Alberti*, *Brunellesco*, *Bramante*, *Lionardo* oder *Michelangelo* gewandelt find, Künftler, in denen wir das Höchfte von Geiftesblüte und künftlerifcher Schaffenskraft verehren, was eine gütige Vorfehung uns gegeben, find nicht für Cliquenkünftler und deren Barden, auch nicht für folche, welche die Kunft als Modeware und melkende Kuh betrachten oder fie, um Aufiehen zu erregen, oft gegen befferes Können mißhandeln. Und wenn eine fpätere Periode nach den Namen folcher himmelftürmenden Helden fragt, welche jenen Gewaltmenfchen des Cinquecento etwas am Zeuge flicken wollten, fo wird man mit „*Rameau*'s Neffen“ fagen können: „. . . . Hm! *Grimm*, *Grimm!* wer war *Grimm?* wird man fragen. — Ah fo, der, der einmal auf *Rousseau* gefchimpft hat??“ [77])

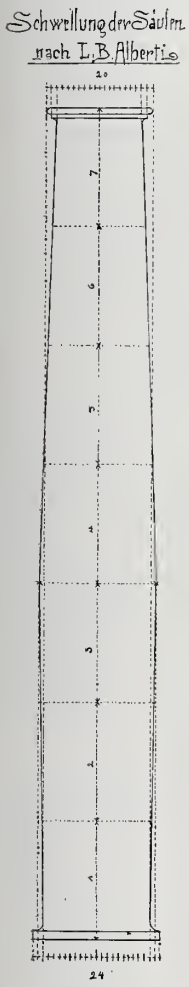
Was *Semper* in feinem Stil für die Erhaltung der italienifchen Renaiffance vorahnend fürchtete, hat fich zum Teil erfüllt: „Für fie, die zugleich mit der Malerei und der Bildhauerei des Cinquecento und in gleichem Grade unübertroffen dafteht, liegt die Gefahr vor, daß fie nur durch wahrhaft künftlerifche Hand ausführbar fei, aber durch Pfufcherei, die heutzutage verlangt wird, fofort in trivialfte Formengemeinheit ausarte.“ — Literaten haben die Wege gebahnt, das Volk hat die Rufe gehört, die Künftler tragen die Konfequenzen!

Wer fehen und begreifen kann und will, der wird fich wohl bald überzeugen, daß die Meifter der Renaiffance in ihren Werken keine gedankenlofen Nachbeter der Antike in einer beftimmten Zeit waren, auch im Detail nicht, daß fie ja anfänglich noch nicht einmal auf feinen Wert hin zu beurteilen verftanden. Auch find die Einzelformen ihrer Bauten nicht einmal fämtlich antik; manches

[77]) Vergl.: Brachvogel. A. E. Narciß. Ein Trauerfpiel. 7. Aufl. Jena. S. 15.

an ihnen iſt vom nordiſchen Geiſte der Gotik noch durchſetzt. Die Fenſterbankgurten der toskaniſchen Paläſte ſind z. B. nichts weniger als ſtreng antik profiliert; ſogar das Detail des geiſtvollen und kenntnisreichen *Alberti* an ſeinem *Palazzo Rucellai* iſt es nicht. Erſtere zeigen auf der Hängeplatte noch die mittelalterlichen Zahnſchnittchen; am letzteren ſind weder die Kapitelle, noch die Baſen der Pilaſter im Erdgeſchoß rein römiſch gebildet. Auch die Anordnung des Hauptgeſimſes am *Palazzo Strozzi* iſt nicht ſtreng römiſch, da der Architrav unter dem Frieſe fehlt und zu einem Aſtragal zuſammenſchrumpft und dergl. mehr.

Abb. 183.



Aber Zufallsleiſtungen ſind dies nicht, ſie waren nur möglich auf Grund eines vorhergegangenen tiefen Studiums der Antike, ohne welches ſie Neues zu ſchaffen nicht imſtande geweſen wären, was wieder nur dadurch möglich war, daß ſie neben dem Formalismus auch das konſtruktive Weſen der römiſchen Baukunſt mit ſeinen großartigen Ausführungen auf dem Gebiete des Gewölbebaues zu ergründen ſuchten. Dieſes letztere mußte ja vorzugsweiſe reizen, wie auch die große Tat des *Brunellesco* beweiſt; und zu einer ſo freien Auffaſſung und neuen Formenbehandlung wäre *Formigine* bei ſeinen Prachtkapitellen in Bologna nie gekommen, wenn jener nicht gründliche Studien bei den Alten vorausgegangen wären.

102. Säulenordnungen.

Dieſes Studium wird uns bezeugt durch die uns überkommenen Aufnahmezeichnungen alter Baudenkmale und durch die Syſteme, welche ſie auf jene gründeten. Alle Meiſter, vom Mitbegründer der Renaiſſance in Italien, dem gelehrten und hochgebildeten Architekten *Alberti* angefangen, bis auf die Theoretiker *Vignola*, *Scamozzi* uſw., gaben ſich mit den ſog. Säulenordnungen ab und ſtellten deren Kanon feſt. *Alberti* beſchäftigte ſich in ſeinem Werke »*dell'Architettura*« (Lib. VI, Kap. 13 und VIII, Kap. 9 ff.) mit dieſen und ſpricht ſich dort über die Schwellung der Säulenſchäfte in eingehender Weiſe aus, für deren Ausführung er auch das Rezept angab (Abb. 183[78]). In umfaſſenderer Weiſe behandelt er die Ordnungen im ganzen in ſeiner Schrift über die fünf Säulenordnungen[79]).

103. Schwellung der Säulenſchäfte.

Die Aufzeichnungen *Alberti*'s nach *Janitschek*'s trefflicher Überſetzung folgen hier im Wortlaut, wobei bezügliche graphiſche Darſtellungen als Beigabe überflüſſig erſcheinen und auch bei den angehenden und fertigen Architekturſchülern als bekannt vorausgeſetzt werden dürften. *Serlio*[80]), *Vignola*, *Palladio*, *Normand*, *J. Bühlmann* u. a. haben, nebenbei bemerkt, durch ihre Lehrbücher hinlänglich für deren Verbreitung geſorgt und die techniſchen Anſtalten und Hochſchulen ſorgen ja weiter dafür, daß dieſes geſunde Lehrmaterial nicht in Vergeſſenheit gerät. »*Littera scripta manet*« das gedruckte Wort wird beſtehen und nicht ſo leicht vergehen als die erläuternden Zeichnungen zu dieſem, wie *Vitruv* und *Alberti* am eigenen Leibe erfahren haben.

---

[78]) „*Chiamesi ventre, perche è pare che in quell luogo la colonna gonfi alquanto.*“

[79]) *Leone Battista Alberti*'s kleinere kunſthiſtoriſche Schriften im Originaltext herausgegeben, überſetzt, erläutert und mit Exkurſen verſehen von H. Janitschek. Wien 1877.

[80]) *Serlio, Lib. IV sopra le cinque maniere de gli edifici*: *Toscanica*, *Dorica*, *Jonica*, *Corinthia*, *Composita*.

Bei dem joniſchen Volutenkapitell, dem korinthiſchen und Kompoſita-, Kelch- oder Glockenkapitell ſind auf Grund des Studiums und der Vermeſſungen der antiken Stücke von den Renaiſſancemeiſtern beſtimmte Regeln für deren Geſtaltung gegeben worden, die im folgenden anſchaulich gemacht und verwertet ſind.

Die fünf Säulenordnungen.

(*I cinque Ordini Architettonici.*)

a) **Die toskaniſche Ordnung.** Obgleich *Vitruv* die toskaniſche Säulenordnung im vierten Buche nach all den anderen behandelt, ſo erſcheint es mir doch am Platze, wenn alle vier Ordnungen im Baue verwandt werden, jene, welche die feſteſte iſt und am meiſten Stützkraft beſitzt, aus ihrer Zurückſetzung hervorzuheben und über ſie zuerſt zu handeln.

1) Der Säulenſtamm. Die toskaniſche Säule ſoll ſechs Dicken haben, wobei man immer die Dicke vom unteren Ende des Schaftes nimmt.

2) Die Baſis wird man von einem Drittel der Säulendicke machen. Dieſe (Höhe) halbiere man; die eine Hälfte kommt auf die Plinthe; die andere Hälfte wird man wieder in drei Teile teilen; davon kommen zwei Drittel auf den unteren Torus (Polſter), der Reſt auf das Band (Apophyſis) am unteren Ende des Stammes.

3) Das Kapitell. Die Höhe des Kapitells wird man gleich machen der halben Dicke des unteren Schaftendes; die Ausladung wird gleich ſein der unteren Säulendicke. Man teilt dann die ganze Kapitellhöhe in drei Teile; der eine Teil gibt die Plinthe, der andere den Echinus (Keſſel) mit dem Ring — wobei wieder der Ring ein Sechſtel dieſes Teiles einnehmen wird; der Reſt entfällt auf das Hypotrachelium; der Kranz (Stab, Aſtragalus) mit dem Bändchen (Quadra) wird die Hälfte des Hypotrachelium haben; geteilt in drei Teile, entfallen zwei auf den Kranz (Rundleiſten), der Reſt auf das Bändchen. Das obere Ende des Säulenſtammes iſt in ſechs Teile zu teilen; nimmt man nun nach rechts und links hin je einen Teil weg, ſo wird ſich die Säule danach in der ihr zukömmlichen Weiſe verjüngen.

4) Das Epiſtyl. Die Höhe des Epiſtyls wird gleich ſein der Dicke des oberen Schaftendes; die Taenia wird den ſechſten Teil des Epiſtyls einnehmen.

5) Der Zophorus (Fries) wird ſo groß ſein wie das Epiſtyl.

6) Das Karnies wird gleichfalls in vier Teile geteilt; davon entfällt ein Teil auf den Echinus, ein anderer auf die Fascia, die beiden noch übrigen Teile auf die Corona; ſeine Ausladung wird gleich ſein ſeiner Höhe.

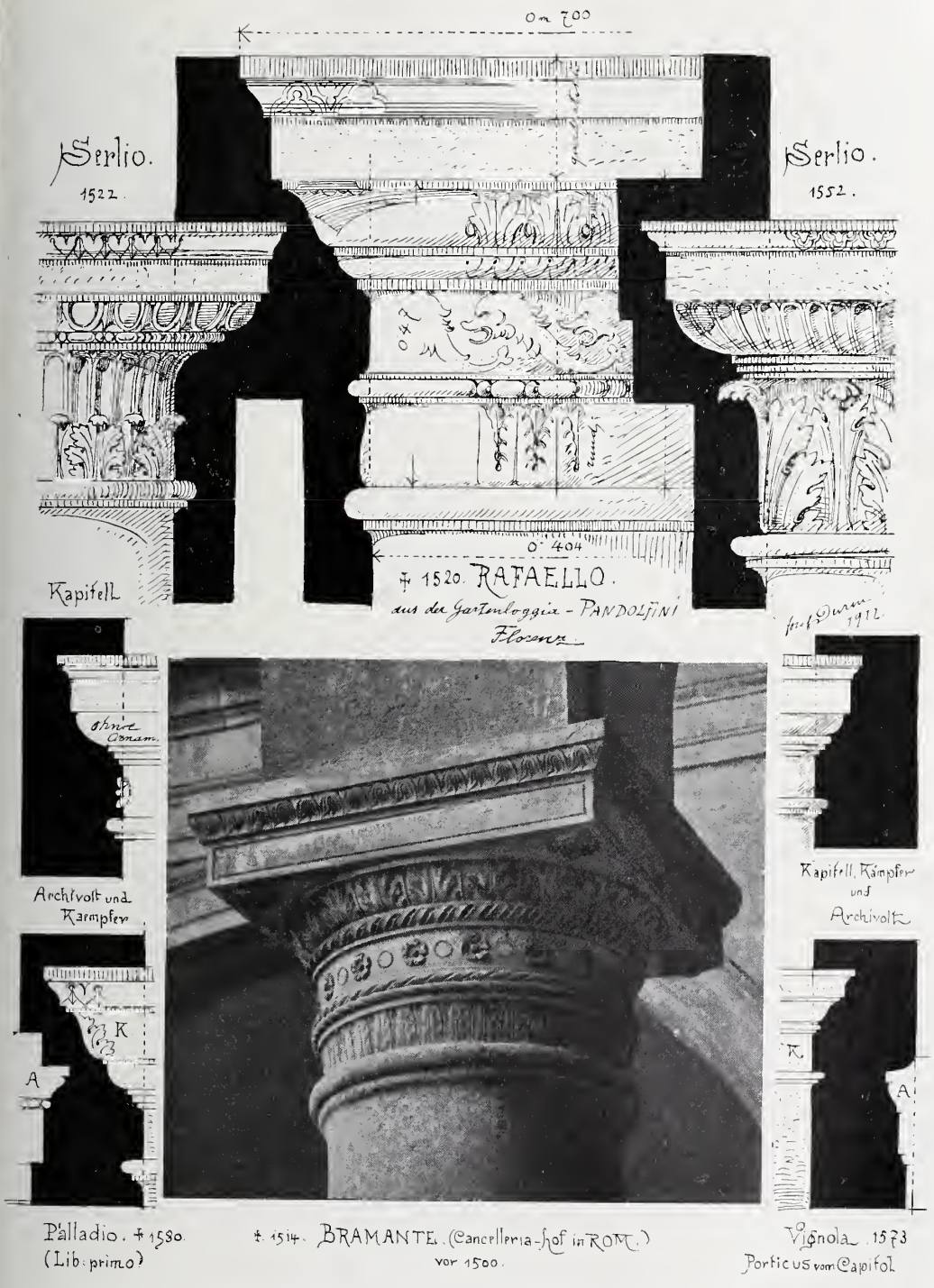
7) Die Ausladung der Baſis wird in der Weiſe beſtimmt werden, daß, falls man ein Viereck um das untere Ende des Säulenſtammes legt und um die äußerſten Kanten derſelben einen Kreis zieht, dieſes die Ausladung der Baſis gibt.

8) Der Säulenſtuhl wird an Höhe gleich ſein der Ausladung der Baſis; dazu kommt oben und unten eine Fascia, welche dann ein zweckmäßiges Verhältnis haben, wenn ſie den vierten Teil der genannten Höhe beſitzen.

b) **Die doriſche Ordnung.** Mit der doriſchen Ordnung iſt es in folgender Weiſe zu halten. Zuerſt ſei die Säule in vierzehn Moduli geteilt; ein Modulus gibt die Baſis; ein anderer entfällt auf ihr Kapitell.

1) Die Baſis werde in drei Teile geteilt: ein Teil entfällt auf die Plinthe; die beiden anderen Teile teile man in vier Teile; ein ſolcher Teil kommt auf den oberen Torus; die drei reſtierenden Teile werden halbiert; die eine Hälfte gibt die Hohlkehle (*scotia*) mit ihren Leiſten (Quadra); die andere Hälfte gibt den unteren Torus. — Ihre Ausladung wird dieſelbe wie in der toskaniſchen Ordnung ſein.

Abb. 184.



Zufammenſtellung doriſcher Kapitellformen verſchiedener Epochen der Renaiſſance.

2) Das Kapitell. Die Kapitellhöhe teile man durch drei; der eine Teil gibt die Plinthe mit dem Cymatium, wobei das Cymatium ein Drittel der Plinthe haben ſoll; der zweite Teil iſt für den Echinus mit den Ringen beſtimmt, und zwar entfallen davon zwei

Drittel auf den Echinus, das andere Drittel auf die Ringe, deren es drei völlig gleiche gibt, das letzte Drittel des Kapitells wird das Hypotrachelium ſein. Der Stab mit den Leiſtchen wird ein Zwölftel der Säulendicke haben, welch letztere zwei Moduli beträgt. Der Stab (Aſtragalus) wird in drei Teile geteilt; zwei Drittel entfallen auf den Aſtragalus, der Reſt auf das Leiſtchen. Die Ausladung wird ſo groß ſein als der Stamm am unteren Ende dick iſt.

3) Die Verjüngung der Säule. Die Säule muß ſich auf ein Sechſtel, alſo nach jeder Seite hin in der Peripherie um ein Zwölftel verjüngen; dabei beobachte man das gleiche Verfahren wie bei der toskaniſchen Ordnung.

4) Das Epiſtyl. Oberhalb der Säule wird man das Epiſtyl in der Höhe eines Modulus machen; die Taenia desſelben wird den ſechſten Teil eines Modulus haben; die Tropfen mit ihrem Leiſtchen werden ein Viertel des Epiſtyls haben. Teilt man die (Höhe) der Tropfen ſamt dem Leiſtchen in vier Teile, ſo entfallen drei Teile auf die Tropfen, der vierte Teil auf das Leiſtchen; dabei halte man in acht, daß ſechs Tropfen gefordert ſind. Über dem Epiſtyl werden die Triglyphen poſtiert; ſie haben eine Höhe von $1\frac{1}{2}$ Moduli; zwiſchen je zwei Triglyphen findet ſich ein Raum, der gleich der Höhe des Triglyphen iſt; in dieſem Raume, welcher Metope genannt wird, werden Stierköpfe und Roſetten gebildet ſein. Der Kopf des Triglyphen wird den ſechſten Teil eines Modulus betragen.

5) Das Karnies. Oberhalb der Triglyphen wird das Karnies poſtiert, welches eine Höhe von einem Modulus hat, in welche Höhe auch ſchon der Kopf des Triglyphen fällt. Der Reſt, welcher danach noch übrig bleibt, wird in zwei Teile geteilt; der eine Teil entfällt auf die Sima mit ihrem Leiſtchen, der andere Teil auf die Corona mit dem unteren Echinus, welcher genannte untere Echinus ein Drittel der Sima und der Corona haben wird. Die Ausladung wird gleich ſein der Höhe des Karnieſes und darüber noch ſo viel, als die obere Sima über die Corona hervortritt.

6) Den Säulenſtuhl wird man ſo breit machen als die Baſis und $1\frac{1}{2}$mal ſo hoch als er breit iſt ohne den oberen und unteren Sims. Genannten Stylobat wird man in fünf Teile teilen, und man wird den oberen und den unteren Sims ebenſo groß machen, als einer der genannten Teile ſein wird. Den oberen Sims teilt man dann in vier Teile: zwei Teile davon dienen für das Cymatium, ein anderer Teil für deſſen Sima und der vierte Teil für den Aſtragalus mit ſeinem Leiſtchen. Der untere Sims wird in drei Teile geteilt: das eine Drittel entfällt auf den oberen Torus mit dem Leiſtchen, die zwei anderen Drittel auf den unteren Torus. Die Ausladung wird ſo groß ſein, als das Cymatium hoch iſt. Die Plinthe unterhalb des Säulenſtuhles kommt hierbei nicht in Rechnung, ſondern ſie fällt dem Belieben des Architekten anheim.

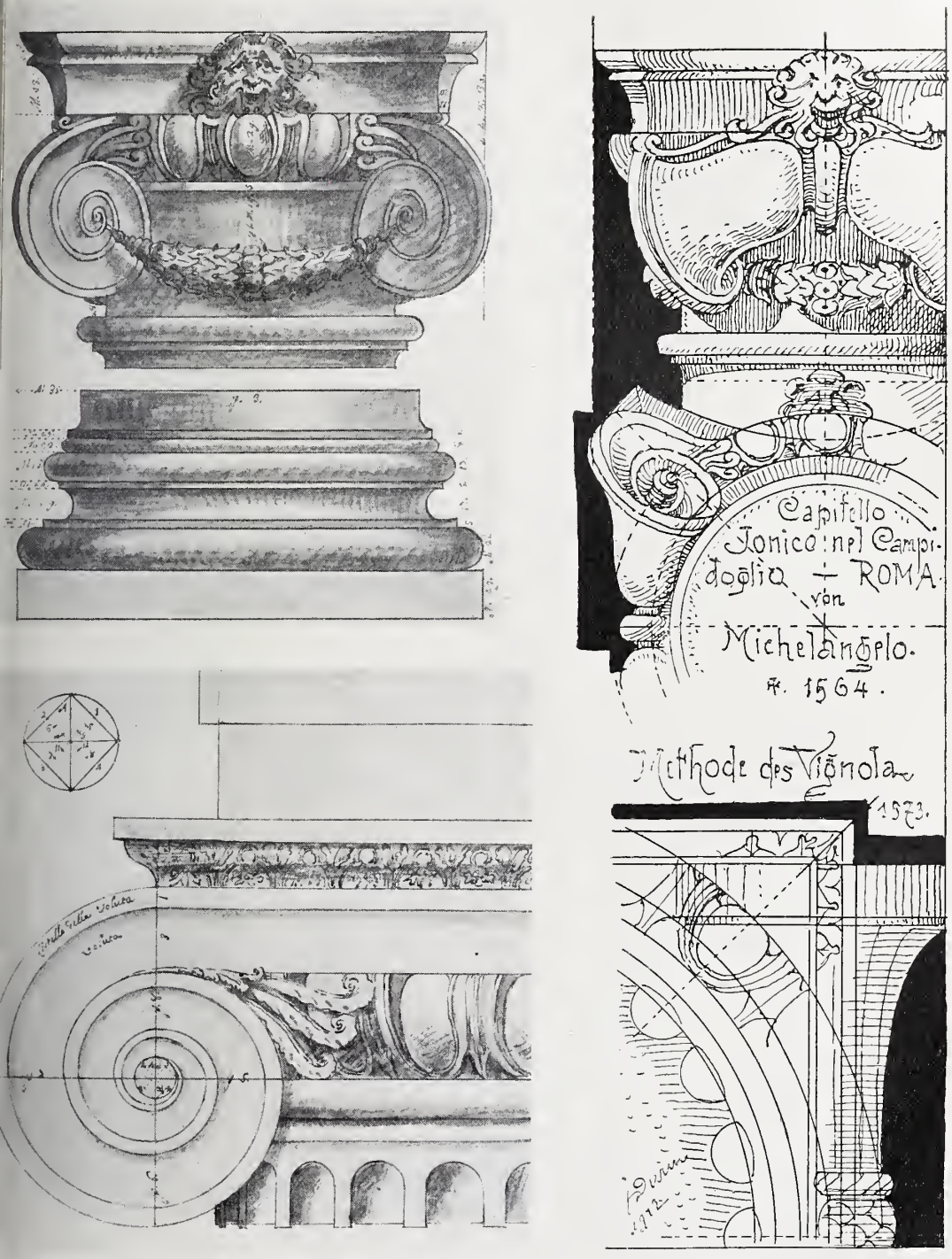
Lib. VII, Kap VII des *Alberti* trägt die Überſchrift: *Del Capitello Dorico, Jonico, Corinthico e Toschano.* Auf Taf. 25 der Ausgabe des *Cosimo Bartoli* (Bologna 1782) iſt das doriſche Kapitell in zwei verſchiedenen Arten wiedergegeben, die von der Auffaſſung des *Vignola* weſentlich abweichen, indem ſie beſtimmte römiſche Beiſpiele zeigen. Es iſt vor allen Dingen viel weniger ausladend gezeichnet als bei den ausgeführten Stücken des *Vignola*.

c) Die joniſche Ordnung. 1) Der Säulenſtamm. Der Stamm der joniſchen Säule muß acht untere Durchmeſſer zählen.

2) Die Baſis wird ſo hoch ſein, als dies in der doriſchen Ordnung der Fall iſt. Auf die Plinthe entfällt ein Drittel (dieſer Höhe); den Reſt teile man in ſieben Teile: aus drei Teilen davon macht man den oberen Torus, aus den übrigen die Hohlkehlen (*scotia*) mit ihren Stäben (*astragali*) und Leiſtchen. Die Ausladung wird ſein wie bei der toskaniſchen (Baſis). Der Stamm wird ſich verjüngen wie in der doriſchen Ordnung.

3) Das Kapitell mache man ein Drittel unterer Stammesdicke hoch; die Voluten aber mögen ſo weit herabhängen, als die Hälfte des Durchmeſſers beträgt.

Abb. 185.



Zuſammenſtellung ſpäterer joniſcher Kapitellformen und Konſtruktion einer Volute. (Abſatz *c*.)

4) Das Epiſtyl. Die Höhe des Epiſtyls hat ein Zwölftel der Höhe der Säule zu betragen; davon entfällt ein Sechſtel der genannten Höhe auf das Cymatium. Den Reſt

teile man in zwölf Teile: davon entfallen drei Teile auf den erften Streifen, vier Teile auf den zweiten und fünf Teile auf den dritten.

5) Der Zophorus. Wenn der Zophorus (Bilderträger) mit Bildwerk verfehen ift, fo mache man ihn um ein Viertel höher als das Epiftyl ift; entbehrt er des Bildwerkes, fo mache man ihn um den vierten Teil niedriger als das Epiftyl ift.

6) Das Karnies. Oberhalb des Zophorus wird man das Cymatium machen, und zwar wird feine Höhe ein Sechftel der Höhe des Zophorus betragen; oberhalb des Cymatium macht man den Zahnfchnitt (*denticuli*, Kälberzähne), und zwar ebenfo hoch als der mittlere Streifen des Epiftyls ift; oberhalb des Zahnfchnittes befindet fich die Sima mit ihrem Leiftchen von gleicher Höhe. Die Ausladung des ganzen Karniefes wird gleich fein der Höhe desfelben.

7) Der Säulenftuhl. Die Höhe des Säulenftuhles macht man gleich der Diftanz vom Grunde der Bafis bis zum Anfang der Verjüngung der Säule ..... Genannter Säulenftuhl wird in acht Teile geteilt, von diefen entfällt einer auf den unteren Sims, und einer auf den oberen Sims.

8) Die Kanneluren. Wenn die Säulen mit Kanneluren (*ſtriae*) verfehen find, fo werden fie folche in der Zahl von vierundzwanzig befitzen, und zwar ift die Kehle dreimal fo breit als der Steg.

9) Die Volute mit dem Cymatium teilt man in zehnthalb Teile: davon entfällt ein und ein halber Teil auf das Cymatium; von den acht übrigen Teilen macht man die Volute. Das Auge der Volute wird man in die Mitte diefer Höhe (alfo in die Vier) verlegen, und indem man hierauf den Zirkel zu den äußerften Teilen nach oben und nach unten hinführt, erhält man den Vorfprung der genannten Volute.

Das jonifche Kapitell des *Alberti* deckt fich im wefentlichen mit demjenigen des *Vignola*; nur hat das erftgenannte einen höheren Abakus; auch ift die Aufrollung beim Volutenauge um einen Gang reicher. *Vignola* gibt noch eine Konftruktion der Volute, die wir in Abb. 185 hinzufügen.

d) Die korinthifche Ordnung. 1) Der Säulenftamm. Die korinthifche Säule wird man neun Köpfe hoch machen; davon wird eine Kopflänge auf das Kapitell entfallen.

2) Die Bafis macht man von einer halben Kopflänge: der Reft wird auf den Stamm entfallen, wie von der jonifchen Ordnung gefagt wurde. Die Plinthe der Bafis wird man vom vierten Teil der Höhe der genannten Bafis machen; den Reft wird man (wieder) in vier Teile teilen: einer derfelben wird für den unteren Torus dienen; die drei übrigen Teile teilt man neuerdings in vier Teile, von welchen einer auf den oberen Torus entfällt; die drei reftierenden Teile teilt man wiederum in gleicher Weife und macht daraus die zwei Hohlkehlen (*scotia*) und die Aftragali (Stäbe), wie dies in der jonifchen Ordnung gefagt wurde.

3) Das Kapitell wird man in folgender Weife machen. Der Abakus wird den fechften Teil der Höhe desfelben haben; das Cymatium habe ein Drittel der Höhe des Abakus. Das Leiftchen des Kelches betrage ein Neuntel des Reftes der Kapitellhöhe. Den Kelch wird man in drei Teile teilen: zwei davon werden für das Blattwerk dienen, der dritte für die Voluten. Die Ausladung des Abakus muß fo groß fein, daß fie lotrecht zur Plinthe der Bafis fteht. Der obere Stab (Aftragalus) mit feinem Leiftchen wird fo groß fein, als die Ausladung der Säule ift.

4) Das Epiftyl wird fo wie das jonifche fein, ausgenommen die Aftragali oder Stäbchen, welche vom achten Teile des dazugehörigen Streifens ausgehen.

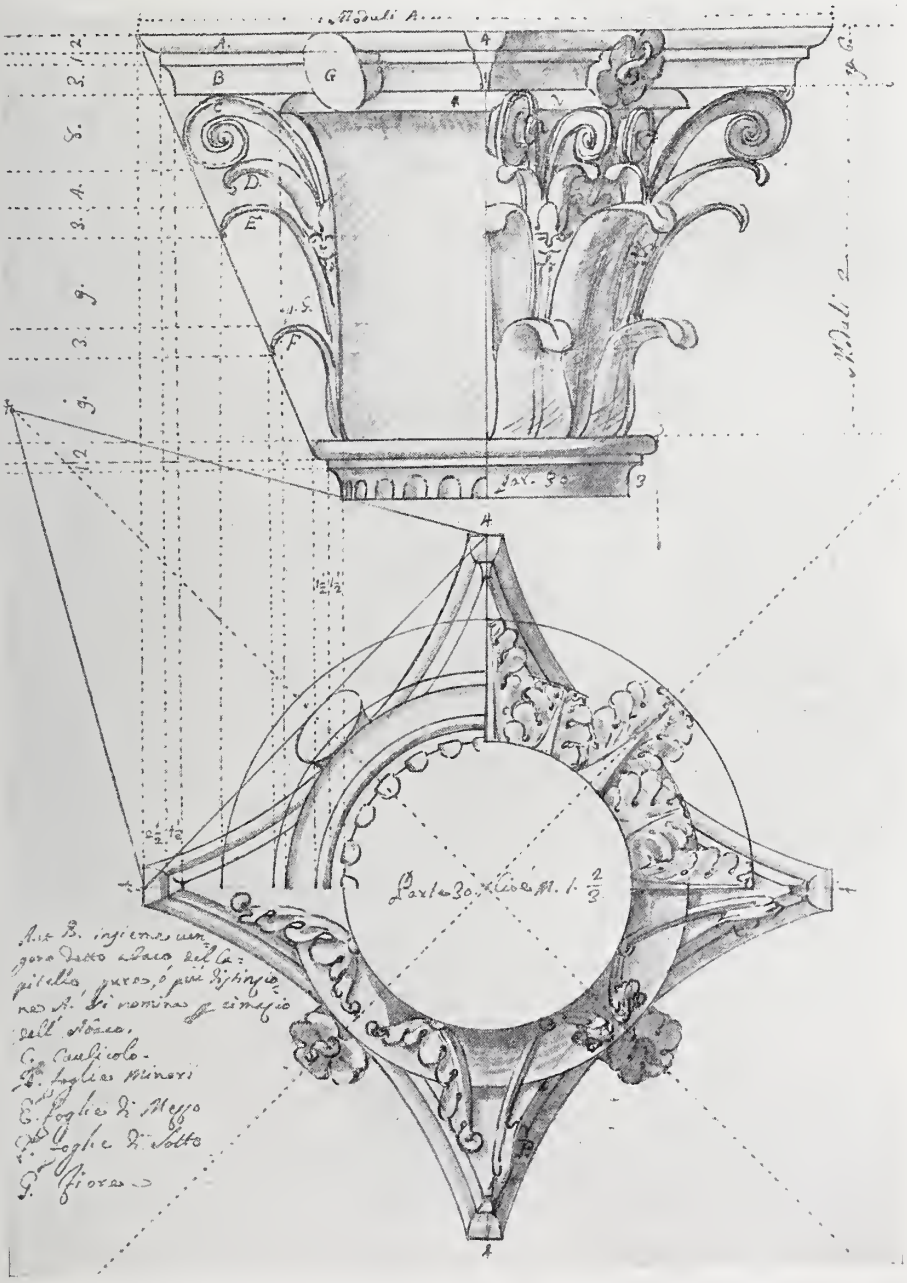
5) Der Zophorus wird fo befchaffen fein wie in der jonifchen Ordnung; doch wird er des Bildwerkes entbehren, wenn er nicht noch ein Stück höher ift.

6) Das Karnies wird ähnlich dem jonifchen fein, ausgenommen den Echinus, und zwar wird es um fo viel höher fein (als das jonifche Karnies), als die Höhe des Echinus beträgt, für welch letzteren das Maß des mittleren Streifens gefordert ift.

7) Der Säulenſtuhl iſt ebenſo hoch, als die Diſtanz vom Beginne der Baſis der Säule bis zum Ende der Anſchwellung derſelben ausmacht, wie dies bei der joniſchen Ordnung auseinandergeſetzt wurde.

Das korinthiſche Kapitell des *Alberti* deckt ſich vollkommen mit demjenigen des *Vignola*, der aber auch hier eine Konſtruktion desſelben zugibt (vergl. Abb. 186).

Abb. 186.



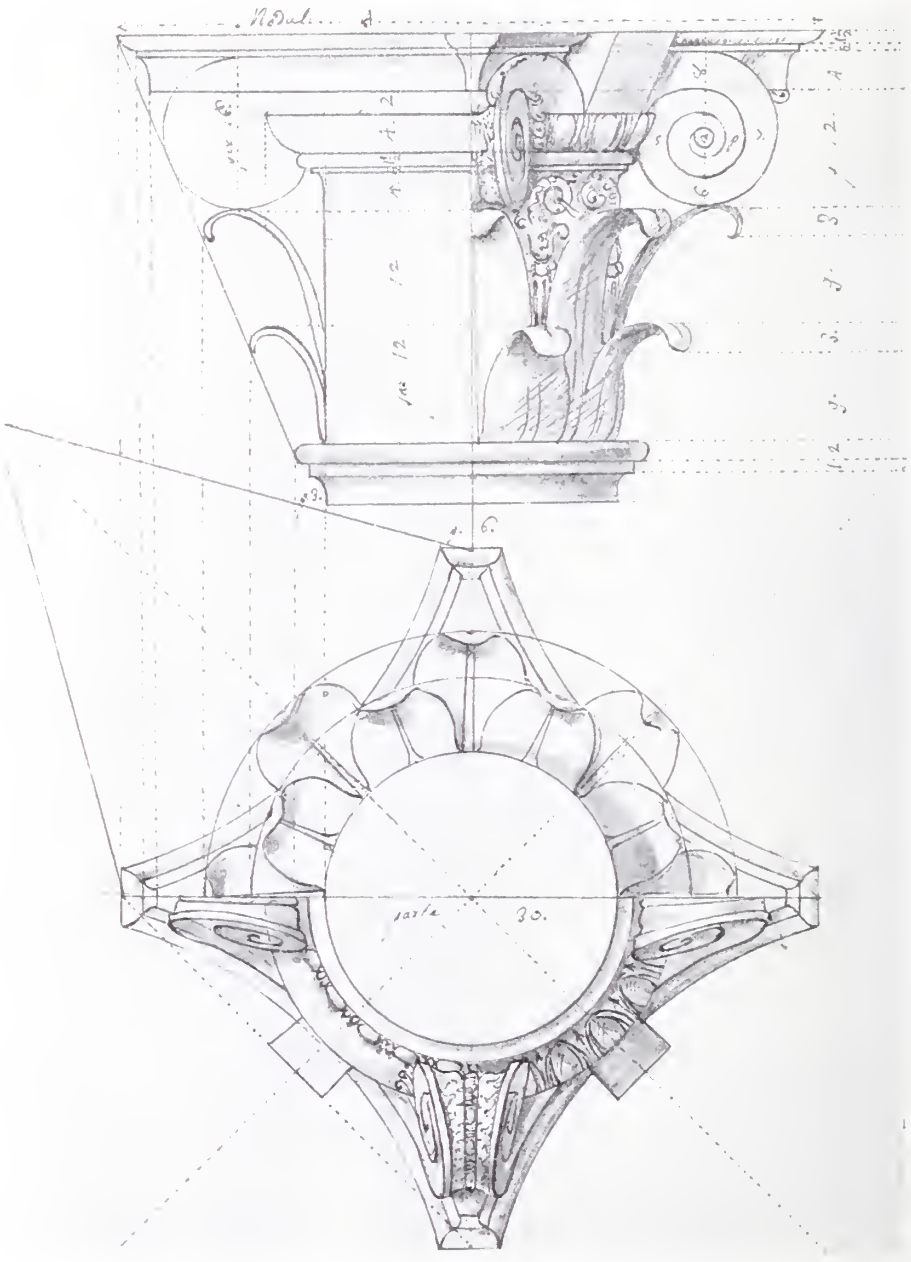
Schema eines korinthiſchen Säulenkapitells nach *Vignola*. (Abſatz *d*.)

e) Die lateiniſche Ordnung. 1) Stamm und Baſis. Die lateiniſche Ordnung wurde von den alten Römern zuſammengeſtellt und angeordnet. Indem dieſe eine Art von Säulen bilden wollten, welche ſchlanker wären als die korinthiſchen, bildeten ſie die

Säule — Kapitell und Bafis eingefchloffen — zehn Kopflängen groß. Die Bafis kann man — nach Belieben der Architekten — der jonifchen oder korinthifchen Bafis gleich machen

2) Das Kapitell wird in folgender Weife eingeteilt. Sein Abakus wird fein wie

Abb. 187.



Schema eines Kompofitakapitells nach *Vignola*. (Abfatz *e*.)

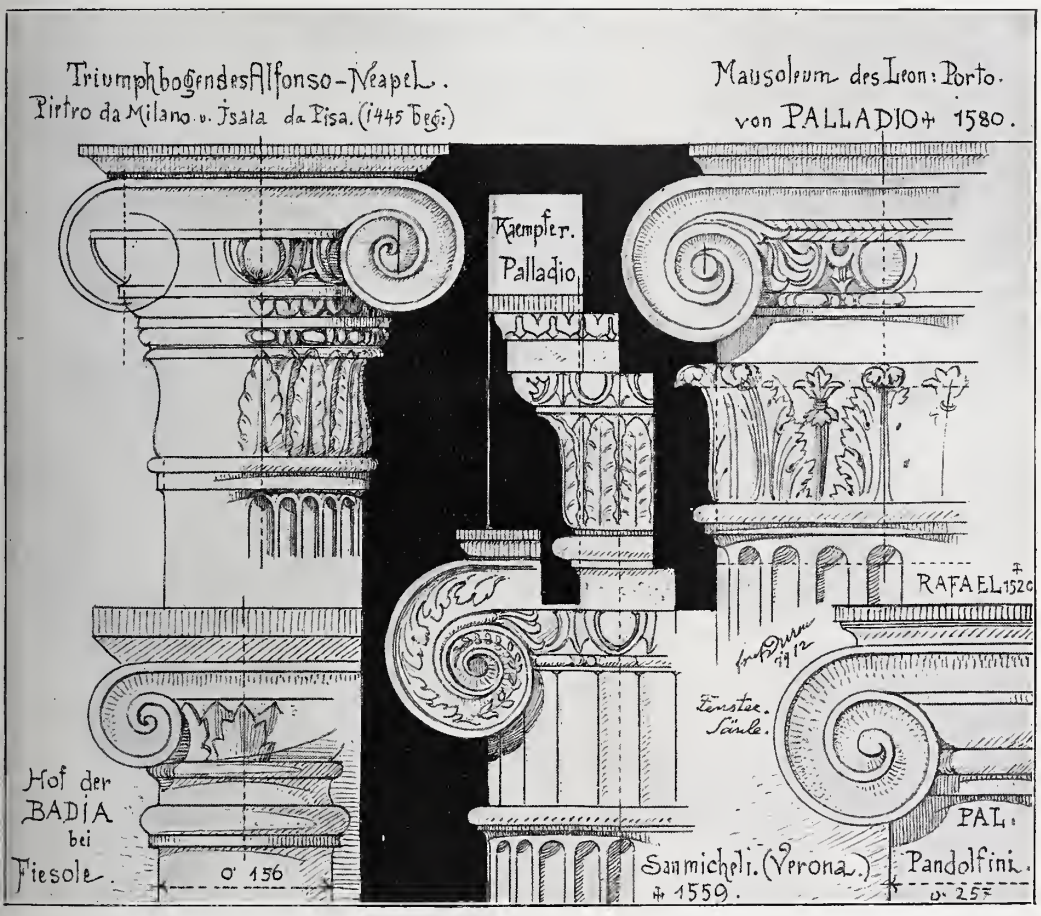
derjenige der korinthifchen Ordnung; die Voluten find gleich den jonifchen; das Blattwerk ift gleich dem korinthifchen, und verjüngen wird fich die Säule fo wie die andere Ordnung.

3) Das Epiftyl wird fo hoch fein als der untere Stammdurchmeffer groß; es ift fo eingeteilt wie das jonifche.

4) Der Zophorus. Wenn Kragſteine vorhanden ſind, ſo wird man den Zophorus von derſelben Höhe machen, welche das Epiſtyl hat.

5) Das Karnies. Das Cymatium des Kragſteines (*mutulus*) hat den ſechſten Teil von deſſen Höhe; die Breite des Kragſteines wird gleich groß ſein dem unteren Säulendurchmeſſer, d. h. wenn er in großer Höhe ſteht; wenn ſeine Entfernung vom Auge eine geringe wäre, müßte ſeine Breite den vierten Teil weniger enthalten. Und zum mindeſten muß die Entfernung zwiſchen zwei Kragſteinen gleich ſein ein und einem halben Modulus,

Abb. 188.



Zuſammenſtellung joniſcher Kapitellformen aus verſchiedenen Epochen.

ja ſogar noch mehr, da ſie dann dem Auge ſchlanker erſcheinen werden. Seine Corona mit dem Cymatium muß ſo hoch ſein als der untere Stammesdurchmeſſer groß; wenn man dieſe Höhe in zwei gleiche Teile teilt, ſo entfällt ein Teil auf die Corona, der andere Teil auf das Cymatium; die Corona wird eine Ausladung haben, die der Höhe eines Kragſteines gleich iſt, und das Cymatium eine gleich der eigenen Höhe.

6) Der Säulenſtuhl. Den Säulenſtuhl wird man ſo machen, wie es bei der joniſchen und korinthiſchen Ordnung auseinandergeſetzt wurde, d. h. ſeine Höhe iſt gleich der Diſtanz vom Anfang der Baſis bis zum Beginn der Verjüngung der Säule.

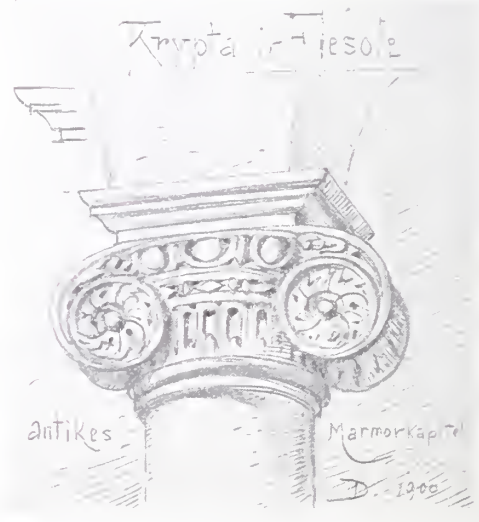
Das Kompoſitakapitell des *Alberti*, das er in ſeinen kleinen Schriften als »lateiniſches« bezeichnet, deckt ſich ebenfalls mit demjenigen des *Vignola*, der auch wieder die Konſtruktion des Kapitells angibt (Abb. 187). Eine Zeichnung des toskaniſchen Kapitells iſt nur von *Vignola* wiedergegeben; ſie fehlt bei *Alberti*.

Neben diefen ftrengen Bildungen lieferte aber auch fchon die antike Kunft Spielformen der verfchiedenften Art, und gerade die fog. Verfallsperiode weift hier neue Gebilde oft der originellften Art auf, wie Kapitelle in Eleufis, Rom u. a. O.[81] zeigen. Wieviel auch die Meifter gemeffen, ausgeklügelt und theoretifch von den alten Monumenten abgezogen haben, fo bleiben fie dabei doch nicht ftehen, und kaum einer gibt unverkürzt das wieder, was ihn die Antike gelehrt hat. Als Leute von Geift und Gefchmack gaben fie das Empfangene nicht immer tale quale weiter; das Aufgenommene wurde vielmehr geiftig verarbeitet und daraus diejenige Nutzanwendung gezogen, die wir an ihren Werken bewundern.

Abb. 189.

Keine Wiederbelebungsverfuche an alten, aus den Stürmen der Zeit geretteten Formen treten uns hier entgegen; neues Leben quillt aus dem Überkommenen, aus dem auf eine kurze Spanne Zeit getrübten Borne des Ewigfchönen.

Abb. 190.



Jonifche Kapitelle mit Rofetten-Voluten aus Florenz und Fiefole.

104. Freie dorifche Kapitelle.

Mit dem ftreng geometrifch entwickelten dorifchen Kapitell der Griechen wußten fchon die Römer nichts mehr anzufangen. Der Renaiffance erging es nicht viel beffer, wie unfere verfchiedenen Abbildungen zeigen. Sie fchuf höchftens eine Häufung der Gliederungen und eine Überfülle ihrer Dekoration. Auch die beiden großen Meifter, *Bramante* und *Raffael*, Onkel und Neffe, kamen bei den mächtigen Bauten der *Cancelleria* und des *Palazzo Pandolfini* nicht darüber hinaus. Andere begnügten fich mit der Verzierung des Echinus durch Eier-

[81] Vergl.: Durm, Dr. Jos., Die Baukunft der Griechen. 3. Aufl., II. Teil, 1. Bd. diefes „Handbuches“ und Die Baukunft der Etrusker und Römer. 2. Aufl., II. Teil, 2. Bd. diefes „Handbuches“.

und Perlſtäbe, mit der einfachen Schmückung des Abakus durch Blattwellen und Verzierungen der Unterſichten der vorſtehenden Dreiecke, und der Schmückung des Halſes durch Akanthusblätter (vergl. Abb. 184).

Abb. 191.

Joniſche Säule und Joniſches Kapitell aus *Poggio a Cajano.*

105. Freie joniſche Kapitelle.

Mit ähnlichen Äußerlichkeiten mußten auch die joniſchen Kapitelle ſich begnügen, die bald mehr oder weniger unbeholfen, bald raffinierter angebracht waren. Die mit Blättern ausgezierten Volutengänge nach antik römiſchen Vorbildern, die mit Akanthuslaub befetzten Halsgliederungen kehren wieder, wie die Beiſpiele der Abb. 188 zeigen; die Abb. 189, 190 u. 191 mit den herabgezogenen Voluten erinnern an ihre Vorſtufen in Phigaleia und Epheſus. Der Verſuch *Michelangelo*s mit den joniſchen Kapitellen an den Konſervatorenpaläſten zu Rom, iſt wohl etwas gewaltſam, aber doch eigenartig in ſeinen Verkrümmungen und Zutaten (vergl. Abb. 185).

106. Freie korinthiſche Kapitelle.

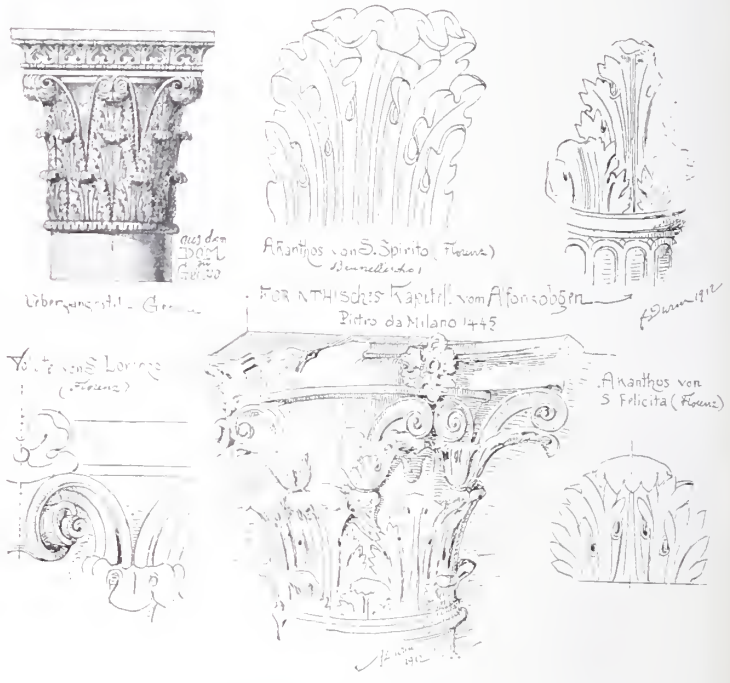
Die korinthiſchen Kapitelle der Renaiſſance ſind bei großen und frühen Bauten unmittelbare Nachbildungen der antik römiſchen. Am Triumphbogen des *Alfons* in Neapel iſt eine ſolche wohl mit am beſten geglückt. (Vergl. Zuſammenſtellung von Beiſpielen bei der Abb. 192). Weniger glücklich iſt *Brunellesco* in ſeinen Einzelbildungen, die übrigens bei ihm und andern Meiſtern vielfach von der Art des Materiales (Marmor, Sandſtein, Bronze) abhängen. Beſonders der Schnitt der Akanthusblätter leidet oft darunter. Man kann in Marmor und Bronze manches ausführen, das man beim Sandſtein oder beim poröſen Kalkſtein unterlaſſen muß. Man vergleiche nur den Blattſchnitt bei den korinthiſchen Kapitellen in *S. Spirito* in Florenz mit dem der *Sagrestia S. Felicità* oder dem der Bronzekapitelle am

Atrium bei *S. Celso* von *Dolcebuono*. Einmal ift er plump und unbeholfen, an die fpätrömifchen Krautblätter erinnernd, das anderemal fein und fchmal an die Olivenblättchen mahnend. Das gleiche findet man bei den Helices mit den herausgedrehten Aufrollungen. (Vergl. *S. Spirito* und die Bafilika *S. Lorenzo*, fowie Abb. 192.)

107. Kompofita-Kapitell.

Auch das Kompofitakapitell zeigt in vielen Fällen und gerade bei bevorzugten Meiftern eine unmittelbare Kopie antik römifcher Vorbilder. So find z. B. in den Schloßhöfen von *Urbino* und *Gubbio* die Säulenkapitelle getreue Nachbildungen von Kapitellen aus *S. Maria in Cosmedin*, oder andern auf der Trümmerftätte der Kaiferpaläfte oder bei den *Caracalla*-Thermen lagernden Stücken. Kein geringerer als *Laurana* hat dies getan, auch bei *Dolcebuono* ift dies Verfahren nachzuweifen, und die Baumeifter der Folgezeit machen kein Hehl daraus, wie dies am *Palazzo Ugucciони*, am *Mercato Nuovo* zu Florenz ufw. zu fehen ift (vergl. Abb. 193 u. 194[82]).

Abb. 192.



Zufammenftellung früherer korinthifcher Kapitellformen.

Eine freiere, aber fehr viel einfachere Bildung der Kompofitakapitelle der Renaiffance ift bei den Kapitellen eines Säulenhofes von *S. Maria Novella* in Florenz (Abb. 195) entwickelt. Im erften Falle krönt das aus einem kannelierten, zylindrifchen Stück beftehende Kapitell ein Echinus mit Eier- und Perlftab aus den Voluten, die den vier Ecken des Abakus entfprechend, hervorwachfen und nach unten aufgefchlagenes, gefpreiztes Blattwerk entfalten. Die Kapitellform ift neu und eigenartig und könnte als dorifch mit Kompofitavoluten bezeichnet werden; eine andere bei *Poggio a Cajano*, die bei den jonifchen Kapitellen erwähnt wurde, trägt mit großen Rofetten gefchmückte, aus einer kannelierten Glockenform herauswachfende Eckvoluten. Die jonifche Ausdrucksweife überwiegt hier.

Nun treten an Säulen, Pfeilern und Pilaftern weitere Kapitellformen auf, die zu den beliebteften der Renaiffance in allen Provinzen Italiens gehören und als vereinfachte korinthifche oder Kompofita-Kapitelle bezeichnet werden

[82]) Auch *O. Budinich* macht in feiner Abhandlung über den *Palazzo Ducale* zu Urbino auf diefes Verfahren aufmerkfam. Eigentümlich ift, daß das Kompofitakapitell in früheiter Zeit der Renaiffance auftritt (1468), daß alfo die letzte Kapitellform der Antike zur erften der italienifchen Renaiffance wird.

können. Aber auch diese sind antiker Provenienz aus Antikyra und Megara-Hyblea (vergl. Abb. 340 u. 310 in *Durm*, Baukunst der Griechen, III. Aufl.), oder die näher liegenden römischen Gebilde sind nachgeahmt. Die Beweisstücke für letztere sind im Berliner Museum unter No. 1103 und umfassen 7 Kleinpilaster aus weißem Marmor mit buntem Gestein aus Rom. So lautete die Bezeichnung im Jahre 1906 bei meiner Aufnahme. Das andere zeichnete ich 1905 im Britischen Museum zu London. Es trug die Nr. 2590 und war ebenfalls ein Kleinpilaster, aber vom *Pantheon* in Rom (vergl. Abb. 196 *a* u. *b*).

Abb. 193.

Kompositakapitell aus dem Schloßhof in Gubbio nach *Laurana*.

Abb. 194.

Kompositakapitell aus dem Schloßhof in Urbino nach *Laurana*.

108. Korinthisches und Kompositakapitell.

Aus diesen entspringt eine Fülle von Variationen über das Thema des altägyptischen Glocken- oder Kelchkapitells, an dem sich die Völker aller Zeiten mit mehr oder weniger Geschick versucht haben und ebenso an seiner Übersetzung in das Flache als Pilasterkapitell. Das Mittelalter zehrt hier geradeso gierig an diesem antiken Motiv wie die Renaissance; nur verfügt die letztere über eine größere Freiheit, eine größere Mannigfaltigkeit ihrer Dekorationsmittel und besonders über eine weit überlegenere Feinheit in der Behandlung des Details. Im stilisierten oder auch naturalistischen Blattwerk bewegen sich menschliche Figürchen; mit diesen wechseln Köpfe, Tiergestalten, Embleme ab; Lust und Übermut, gepaart mit übersprudelnder Phantasie wetteifern bei der

Auszierung dieſer Kapitellform, und hier zeigt ſich die Urſprünglichkeit und die Meiſterſchaft, die Grazie und der Schönheitsſinn der Renaiſſancemeiſter in höchſter Entfaltung.

Abb. 195.

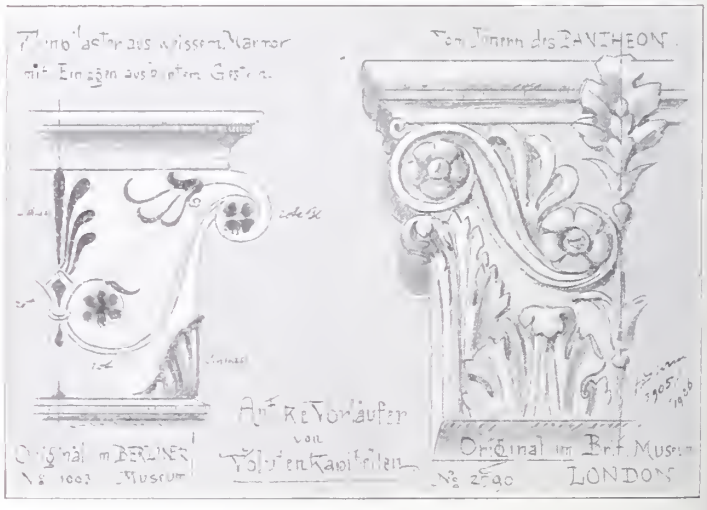
Volutenkapitell aus *S. Maria Novella* in Florenz.

Aus dieſen Variationen laſſen ſich leicht drei Grundmotive ableſen; das mit nach oben aufgerollten Voluten, das mit abwärts geführten und das mit nach unten langgezogenen (vergl. Abb. 197).

Die früheren Löſungen zeigen meiſt die tief gezogenen Voluten und die geſtreckten Kelche (Genua, Pefaro *Villa Imperiale*). An Stelle der Voluten treten aber auch Putten, Tiergeſtalten (Delphine), Füllhörner und Vaſen mit Blumen und Früchten (vergl. Abb. 198), Wappenſchilde und dergl.

Beſonders ſchöne Gebilde dieſer Art, aus Terrakotta, Sandſtein und Marmor ſind in Bologna an Kirchen und Paläſten, in Ferrara (*Palazzo del Ludovico Moro*, *Palazzo dei Diamanti* im Hofe), in Brescia, in Mailand, Pavia, Florenz uſw. zu finden. Sie werden oft als Erfindungen *Bramante*'s bezeichnet, während ſie ſchon vor deſſen Auftreten Gemeingut waren. Ein prächtiges Belegſtück dafür ſind die Kapitelle der *Colleoni*-Kapelle zu Bergamo, die überdies noch den verzierten Hals haben (vergl. Abb. 199*a*).

Abb. 196.



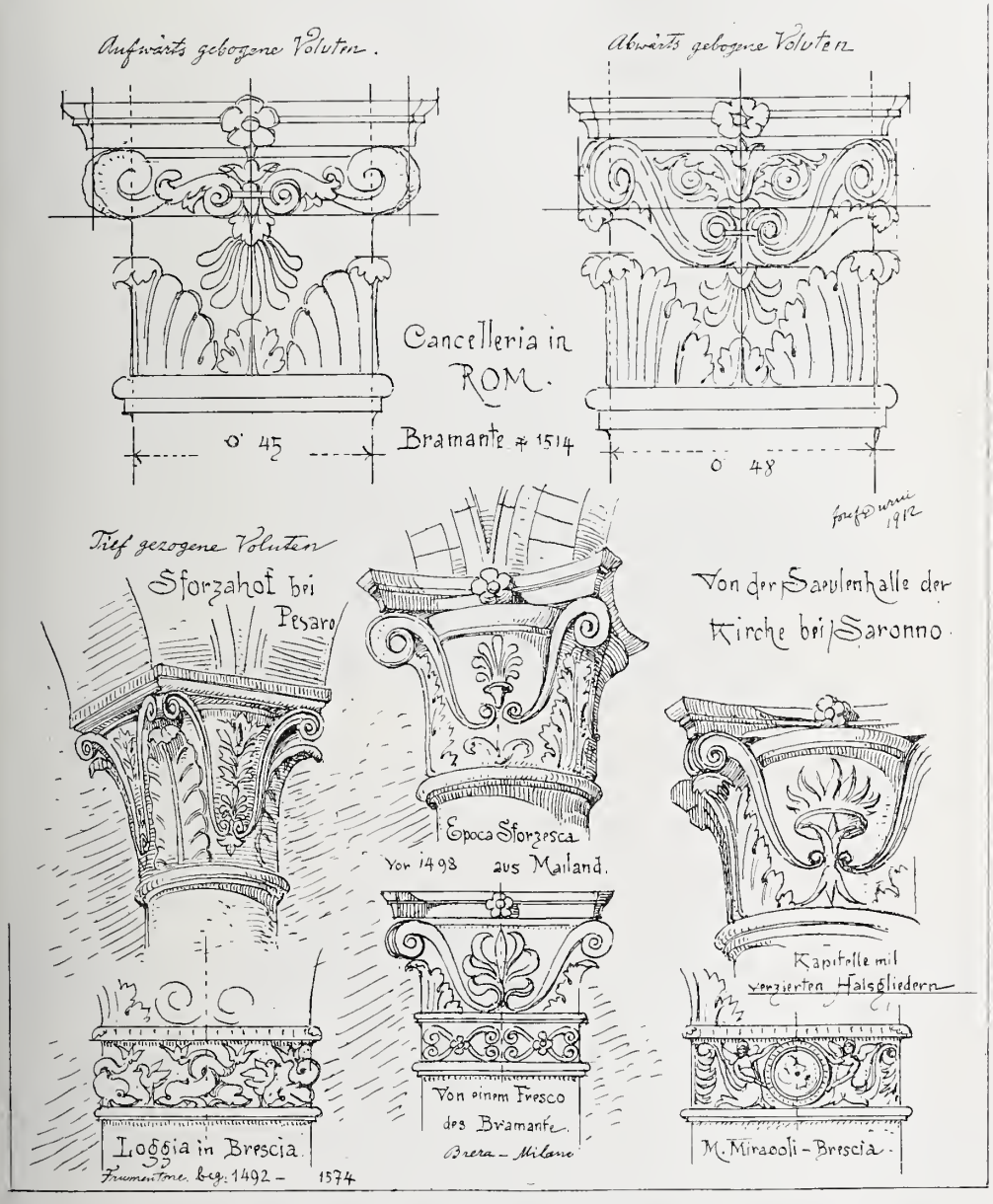
Volutenkapitelle aus antiker Zeit.

In vollſtändig bildhaueriſchem Sinne iſt das Bronzekapitell bei der Außenkanzel zu Prato aufgefaßt mit Putten und Kleinfigürchen (vergl. Abb. 200*c*) und als ſchönes Beiſpiel eines Pilaſterkapitells mag das von *Scrlio* entworfene (vergl. Abb. 200*c*) gelten und als ein gutes Beiſpiel aus früher Zeit die Pfeilerkapitelle im Hofe des *Palazzo Venezia* in Rom und die aus Bologna (vergl. Abb. 200*a* u. *b*) und ein weiteres aus der *Sforza*-Zeit in Mailand (vergl. Abb. 201).

Was für die Kapitelle gilt, muß für die Baſen und Schäfte der Säulen, Pfeiler und Pilaſter gleichfalls in Anſpruch genommen werden, wie auch für die darüberliegenden Gebälke. In allen Teilen pulſiert friſches Leben, zeigt ſich

109. Säulen-, Pfeiler- und Pilaſterſchäfte.

Abb. 197.



Zuſammenſtellung freier Kapitellformen (Volutenkapitelle aus verſchiedenen Epochen).

das Beſtreben, Neues im alten Geiſte zu ſchaffen, aber kein Aufputzen eines Wiedererwachten mit verwelkten Blumen.

Alle von alters her bekannten Bildungen von Freiſtützen werden von der Renaiſſance unbedenklich übernommen: Pfeiler von quadratiſchem, rechteckigem und achteckigem Querſchnitt, Halb-, Dreiviertel- und Vollſäulen, die Pfeiler oft

verjüngt (Bologna), die Säulen mit Verjüngung unter Anwendung oder Wegfall der Ausfchwellung find zur Ausführung gebracht worden, wobei die Schäfte von Pfeilern, Säulen und Pilaftern glatt gelaffen oder in antikem Sinne, den Ordnungen entfprechend, kanneliert, mit und ohne eingeftellte Pfeifen, die Flächen mit Laubwerk verziert (*Palazzo vecchio* in Florenz) oder die Kanneluren fpiralförmig gewunden find (*Palazzo Bevilacqua* in Verona).

110. Spiralfäulen.

Bei anderen Säulen gehen die Spiralen nur durch die untere Hälfte des Steines, während der obere Teil mit naturaliftifchem Blattwerk und Kandelabern in Flachrelief bedeckt ift (Hof des *Palazzo Boncampagni* in Bologna). Bei wieder anderen find die unteren Drittel mit Figürchen und Feftons gefchmückt (*Scuola di S. Marco* in Venedig), oder die Schäfte find mit Boffenquadern der verfchiedenften Form und Bearbeitung durchfchoffen (Abb. 202,

Abb. 198.

Korinthifierendes Pilafterkapitell mit Putten in Mailand.

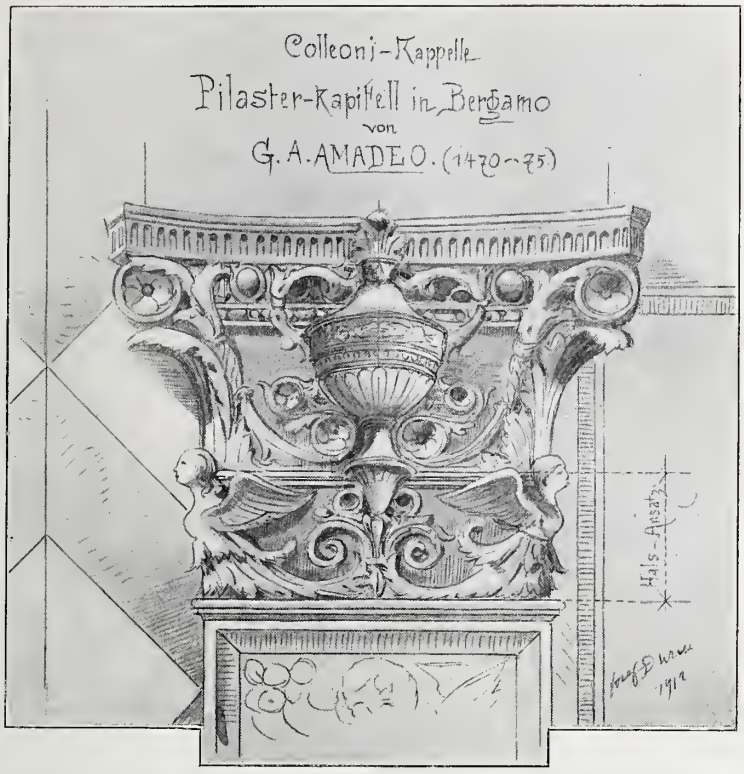
Hof des *Palazzo Pitti*) oder wie quadriertes Gemäuer behandelt (Abb. 203, *Palazzo Fantuzzi* in Bologna), oder die Säulen tragen Schaftringe, wie diejenigen des deutfchen Übergangsftils (*Palazzo Bevilacqua gia Zucchini* in Bologna), wo auch die Bafenplatten achteckig geftaltet find.

Noch andere Säulen befitzen Schaftbänder, die fich in der Nähe des Kapitells in gebundener Form wiederholen; andere zeigen fie als naturaliftifche Laubgewinde auf die Kanneluren frei aufgelegt (Portal von *S. Maria delle Grazie* in Mailand, *Scuola S. Rocco* in Venedig).

Als Baumftämme mit geftutzten Äften find einige Säulenfchäfte im Hofe von *S. Ambrogio* in Mailand behandelt, an das fpätgotifche Aftwerk in den Fenfterumrahmungen des *Palazzo Quaratesi* in Florenz erinnernd, über deren Entftehung und Bedeutung *Meyer* im unten genannten Buch[83]) intereffanten Auffchluß gibt.

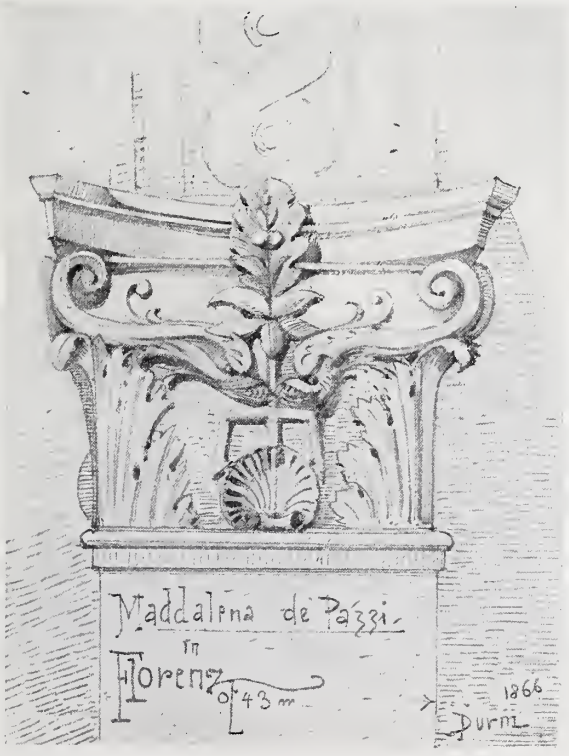
[83]) Meyer, A. G. Oberitalienifche Frührenaiffance. Bauten und Bildwerke der Lombardei. Berlin 1900. Teil II. S. 77, Fußnote 1.

Abb. 199*a*.



Korinthisierendes Pilasterkapitell aus Bergamo von *Amadeo*.

Abb. 199*b*.

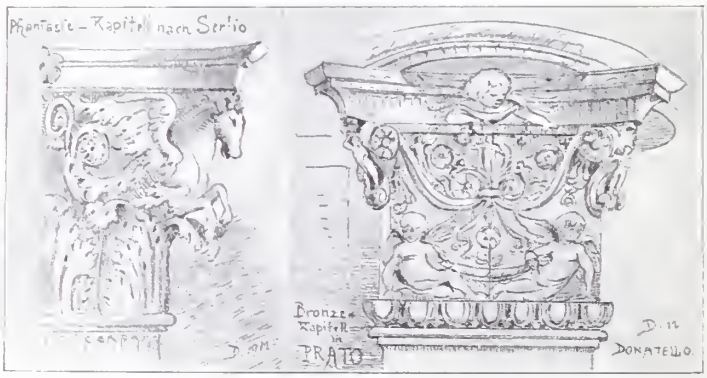


Volutenkapitell mit Delphinen aus Florenz.

Abb. 200*a*.

Abb. 200*b*.

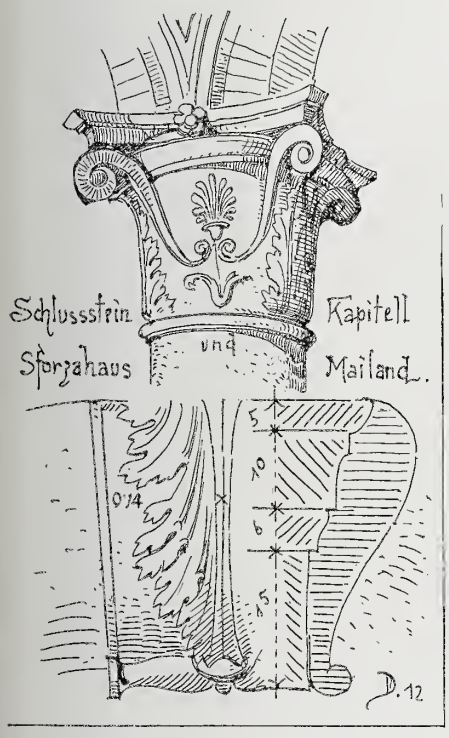
Abb. 200*c*.



Pfeiler- und Pilasterkapitelle aus Rom, Bologna und Prato.

Säulenſchäfte, die der Höhe nach abwechſelnd aus glatten und kannelierten, bezw. mit Pfeifen verſehenen Stücken zuſammengeſetzt ſind, finden ſich im Hofe der Univerſität zu Turin (Abb. 205). Gewundene Säulen werden in der frühen und ſpäten Barockzeit — von *Giulio Romano* bis *Bernini* — ſehr beliebt; *Vignola* gibt ſogar ein Rezept für deren Konſtruktion (vergl. Abb. 206). In den Hohlgängen der Stämme werden dann gerne Laubgewinde eingelegt. *Pater Pazzo* (1706) verſteigt ſich ſogar bei ſeinen Altarbauten zu den ſog. ſitzenden Säulen (Abb. 205), angeregt durch verwandte Leiſtungen der *Cosmaten* und des Mittelalters. Soweit wie es das letztere treibt, geht auch der ausgelaſſenſte Barockmeiſter nicht, den verknüpften Schäften geht er trotz der genannten Vorbilder aus dem Weg (vergl. Säulenſchäfte am romaniſchen Chor in Trient, Abb. 207).

Abb. 201.



Kapitell und Schlußſtein aus der *Sforza*-Zeit.

G. Guarini überträgt das Motiv der gewundenen Säule auch auf die flachen Pilaſter und bringt dadurch ſeine ganze Architektur ins Wackeln. Erträglich iſt dieſer Mißgriff nur bei konſequenter Durchführung, wenn nämlich die Horizontalgliederungen wellenförmig und die Kapitellbildungen zu Abſurditäten werden (vergl. Abb. 209).

111. Kandelaberartige Freiſtützen.

Neben den hergebrachten koniſchen Säulenſchäften treten noch als originelle Bildung die kandelaberartigen Stützen, beſonders in Oberitalien, auf. Einfach gebildet ſind ſie in den Treppenhäuſern Genuas, wo ſie oft ſtark belaſtet ſind; dann reich und in reizvoller Weiſe im Seitenſchiff von *Maria dei Miracoli* in Brescia, wo ſich aus einem Kelch von Akanthus der Schaft entwickelt, der oben mit aufgehängten Feſtons verziert iſt.

In allen Fällen ſind dieſe Kandelaberſtützen mit Poſtamenten in Verbindung gebracht, um ſie ſtabiler erſcheinen zu laſſen (Abb. 204).

An Portalen und Monumenten der Frührenaiſſance bleiben ſie eine beliebte Zugabe, wo ihre Form und ihr reicher Schmuck auch erträglicher erſcheinen, als bei ihrer Verwertung an ſtark in Anſpruch genommenen Freiſtützen. Sandſtein (Florenz), Travertin (Rom), Marmor (Venedig und Genua), Backſtein ohne Putz in Bologna und mit Putzüberzug (Vicenza) ſind die dabei zur Verwendung gebrachten Materialien.

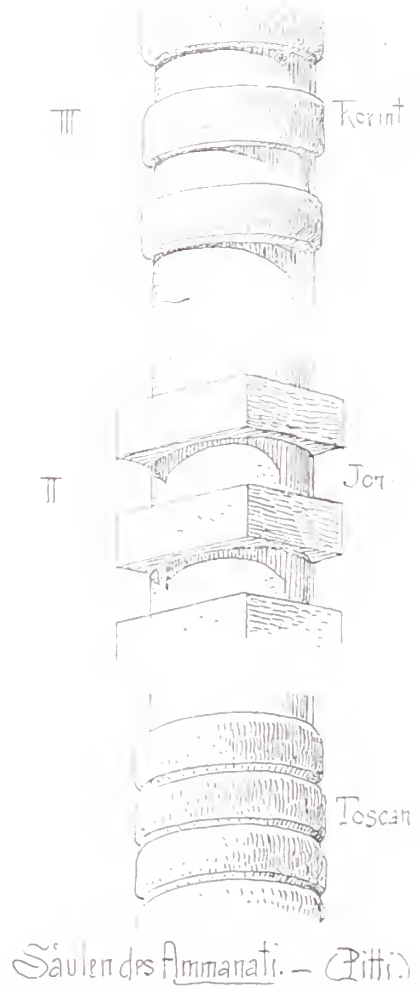
112. Rahmenpilaſter.

Bei den Pilaſtern wurden die Flächen öfters umrahmt, der Grund des Rahmens mit Ranken oder Groteskornament ausgefüllt (Veroneſer Palaſtportale, *Palazzo del Consiglio* in Verona, viele Bologneſer und venezianiſche Bauten, Schloß in Urbino uſw.), Bildungen, die wohl mehr zu den Charakteriſtiken der Holzarbeiten im Innern der Gebäude gehören als zu denen einer äußeren Monumentalarchitektur (vergl. die Holzpilaſter aus Siena in Abb. 208).

Bei den Säulenfchäften ift der Steinfchnitt der herkömmlich antike, wobei der Aftragal des Kapitells und das Plättchen mit dem Anlauf an der Bafis mit dem Schaft zufammen gearbeitet find.

Die Renaiffance bevorzugt bei Säulen der Monolithe, wozu fie wohl auch der große Vorrat von folchen aus antiker Zeit reizte, während die Protorenaiffance und das Mittelalter, gleichwie einft das alte Griechenland, mehr die

Abb. 202.



Säulen des *Ammanati.* (*Pitti*, Florenz).

Abb. 203.

Quadrierte Säulenfchäfte des *Palazzo Fantuzzi* in Bologna.

Schichtung aus einzelnen Tambours zur Ausführung brachte. Übrigens gibt es auch antik-römifche Säulen, welche die mittelalterliche Praxis zeigen, wo die angearbeiteten Plättchen fehlen, wie z. B. an den prächtigen, aus rotem Marmor angefertigten Säulenfchäften von *S. Zeno* in Verona.

Die Knollen bei den Übergängen der kreisrunden Säulenbafen nach den viereckigen Plinthen kommen in der Blütezeit der Renaiffance nicht mehr vor, obgleich fie technifch gerechtfertigt wären. (Vergl.: Vorhof der Hauptkirche in Abbiategrasso.)

Wir finden fie umgeformt bei den Mittelfchiffläulen in *S. Zaccaria* zu Venedig, wo der Übergang der achteckigen Bafen zum viereckigen Unter-

ſockel durch Konſolen mit Blattumſchlag vermittelt wird. In ſchönſter Weiſe iſt aber der Übergang vollzogen an den Säulen im Dome von Caſtrogiovanni in Sizilien, wo an den Baſen Chimären mit Blumen- und Früchtegirlanden von

Abb. 204.

Kandelaberartige Säulenſchäfte der *Maria dei Miracoli* in Brescia.

der attiſchen Baſis nach der quadratiſchen Plinthe den Übergang vermitteln, inſchriftlich eine Arbeit vom Jahre 1507.

Lagern auf den ſteinernen Freiſtützen Holzgebälke, ſo wird zwiſchen die Tragbalken und das Kapitell ein geſchnitztes Sattelholz gelegt nach altperſiſchem Vorgange (Perſepolis, Halle des *Xerxes*, dort ſchon in Stein umgeſetzt). Wo

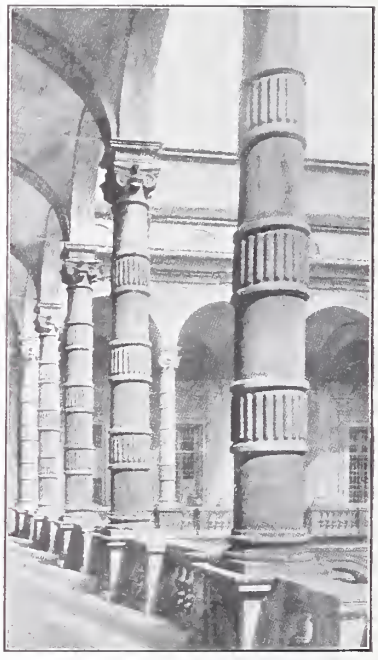
113. Auflagerung.

Steinarchitrave aufgelegt, geſchieht dies nach antiker Art. Werden Bogen auf Säulen geſetzt, ſo bringt die Renaiſſance hier nichts Neues, ſie wendet die im römiſchen Altertum geübten drei Arten des Aufſetzens der Bogen an[84]) und ſchiebt ſomit entweder den ganzen Apparat eines römiſchen Gebälkes mit Architrav, Fries und Geſims ein (*S. Annunziata* in Florenz), oder ſie begnügt ſich mit einem verkümmerten Gebälke nach oſtrömiſchem Gebrauche, indem ſie einen glatten oder dekorierten Würfel mit krönenden Profilierungen vorſieht (*Maddalena de' Pazzi*, *Innocenti* uſw. in Florenz), oder ſie ſetzt die Archivolte unmittelbar auf den Abakus der Kapitelle (*Maria Novella*, verſchiedene Kloſterhöfe in Florenz, Kathedrale in Ferrara uſw.).

114. Atlanten und Karyatiden.

Atlanten und Karyatiden als Freiſtützen weiſt die Antike auf. Sie kehren in der Renaiſſance wieder, erſtere hauptſächlich als Balkonträger an den Haupteingängen von Paläſten (vergl. Abb. 210, Bologna, Genua, Cremona, Parma, Trient uſw.) als Vollfiguren und als Hermen gebildet. Auch als reichſte Umrahmung bei Fenſtern (Mailand, Verona) ſind ſie zu finden, und als leicht geſchürzte Trägerinnen ſehen wir die Karyatiden gemalt in den Stanzen des Vatikan (vergl. Abb. 211). Die antiken Karyatiden ſtehen geſchloſſen wie Säulen da, zeigen eine gewiſſe Gleichgültigkeit gegen die Zumutung, immer unbeweglich daſtehen zu müſſen mit einer Laſt auf dem Kopfe und fügen ſich in das Unvermeidliche. Anders diejenigen der Renaiſſance, welche ſich mit Wucht und Leidenſchaftlichkeit gegen die ihnen zugemuteten Gewichte ſtemmen. Sogar *Raffael* hat ſeinen weiblichen Figuren noch eine andere Beſchäftigung zugemutet, um ſie etwas freier erſcheinen zu laſſen. Der Gedanke, die menſchliche Figur als Freiſtütze zu verwenden, iſt überall der gleiche; er kehrt zu allen Zeiten wieder. Aber die Verwirklichung desſelben iſt in der Renaiſſance himmelweit von derjenigen verſchieden, welche die Antike uns zeigt. Alſo auch hier kein ſtumpfes Nachbeten!

Abb. 205.



Säulenſchäfte.
Hof der Univerſität in Turin.)

115. Fenſter- und Türrahmen, Geſimſe.

Bei den Gliederungen der Fenſter- und Türrahmen, wie auch bei den Geſimſungen, bewegt man ſich im antiken Fahrwaſſer, in früher Zeit noch in etwas unſicherer, taſtender Weiſe; die breiten mittelalterlichen Rahmen, welche die Backſteinarchitekturen Oberitaliens aufweiſen, ſpielen vielfach herein, bewußt und beſtimmt in der Hoch- und Spätrenaiſſance.

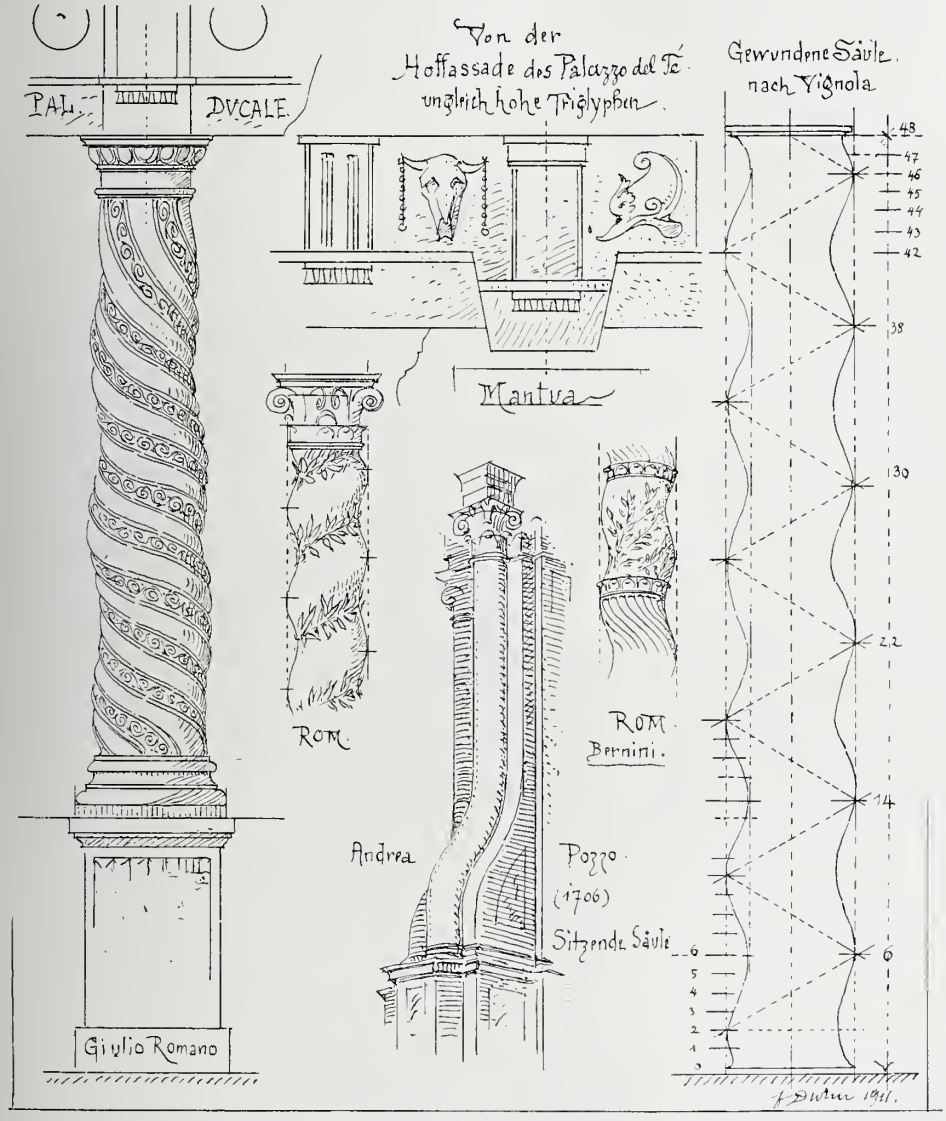
Die Renaiſſance iſt reich an pikant umgeänderten Einzelheiten der antiken Bauglieder. Sie alle anzuführen, würde ein Buch allein füllen; auf einige aber muß ich hinweiſen.

Bei den Geſimſungen finden wir die Waſſernaſe oft in ſchöner Weiſe künſtleriſch ausgebildet, und zwar als Wellenkarnies mit aufgelegten Blättern (Tür in der *Badia* in Florenz); dann die Vorderſeite der Hängeplatten, mit Kerbſchnittmuſtern verziert, an der genannten Türumrahmung und an der-

[84]) Vergl.: Durm, Dr. Jos. Baukunſt der Etrusker und Römer. 2. Aufl. (II. Teil. Bd. 2 dieſes „Handbuches").

jenigen des *Palazzo Vitelleschi* in Corneto; weiter einfache oder triglyphenartig gebildete Konſolen, mit Einſchnitten und Tropfen zwiſchen Architrav und Corona im Fries der großen Hauptgeſimſe, ein Motiv, das der große *Bramante* bei ſeiner *Cancelleria* und im reizenden Kloſterhofe von *Maria della Pace* in Rom

Abb. 206.



Gewundene Säulenſchäfte, deren Konſtruktion und Dekoration.

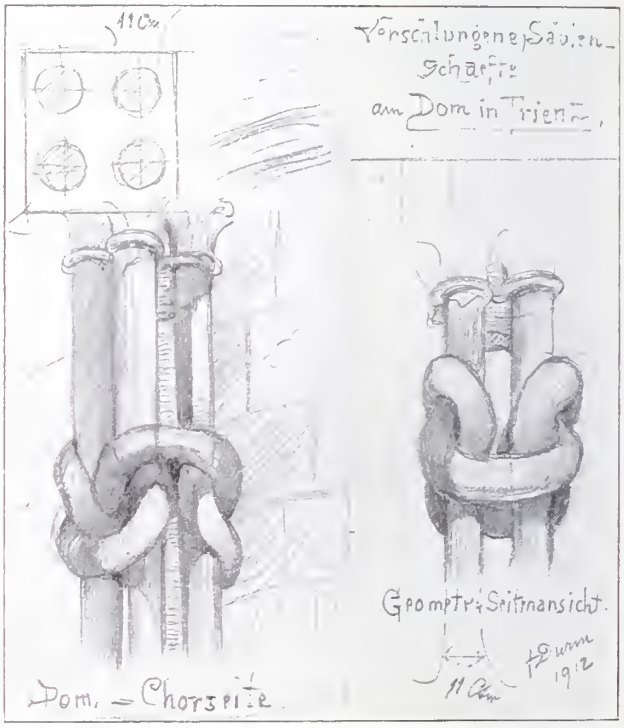
im großen durchgeführt hat, das auch im Hofe des *Palazzo Venezia* in Rom auftritt, bei den Faſſadenentwürfen des *Serlio* vorkommt, am *Palazzo Fantuzzi* in Bologna und an vielen Genueſer Paläſten wiederkehrt. *Vignola* gibt eine hübſche Weiterentwickelung dieſes Motivs (Abb. 212), indem er die antike, horizontal vorwärtsſtrebende Volutenkonſole des Hauptgeſimſes mit der ſtehenden Konſole im Frieſe zuſammenſetzt.

Das Kämpfergefims am Bogen des *Septimius Severus* in Rom befteht aus einer krönenden Sima, einer Zahnfchnittleifte und aus einigen tragenden oder überführenden Gliedern; es zeigt alfo die gleichen Elemente in der gleichen Reihenfolge wie die Fenfterbankgefimfe der Florentiner Ruftikapaläfte; nur find dort die Zahnfchnitte flach und fchüchtern angedeutet. Ich habe jene Bankgefimfe auf mittelalterliche Einflüffe gedeutet; follten fie doch nicht wohl eine Reproduktion diefes antiken Kämpfergefimfes in verflachter Form fein und die mittelalterlichen verwandten Formen nicht auch auf diefer fußen?

116. Ornament.

Das Ornament tritt bald naturaliftifch, bald ftilifiert auf, desgleichen auch das Figürliche. Für die Zierleiften bleiben Eierftäbe, Herzblätter, Perlfchnüre, Flechtwerke, Meereswogen, Mäanderfchemata der Vorwurf, mit mehr oder weniger ftrengem Anfchluß an die Antike. Schlechtes und Gutes läuft nebeneinander her; den ftrengeren griechifchen Formen wird meift aus dem Wege gegangen.

Abb. 207.



Verfchlungene Säulenfchäfte in Trient.

Das Blattwerk an den Kapitellen, die Rankenwerke, Blumen-, Blätter- und Früchtegehänge, die Füllornamente und Friefe richten fich in der Ausführung einmal nach dem Material, das für fie auserfehen ift; dann find fie von ihrer Zeit, vom Können und Empfinden des Meifters abhängig. Ein Blattwerk aus gebranntem Ton wird mit Rückficht auf die Eigenart des Materials einen anderen Charakter tragen müffen als das in Bronze ausgeführte; das aus Holz herzuftellende einen anderen wie dasjenige aus Marmor, und das aus letzterem wieder einen anderen, als wenn es aus Sandftein anzufertigen ift. Man kann deswegen nur Gleiches mit Gleichem vergleichen, d. h. nur Holzarbeiten mit Holzarbeiten, nur Steinornamente mit Steinornamenten ufw. Und vergleichen wir fo die Werke vergangener Zeiten mit denjenigen der Renaiffance, fo wird für die letztgenannte Kunftperiode unfere Wertfchätzung die denkbar höchfte fein müffen. Die griechifche Antike nach den Holzfärgen von *Kertsch* vielleicht ausgenommen.

Die Flora, die fie ihren Ornamenten zugrunde legte, war durchweg die heimifche, die jedem erreichbar und verftändlich war. Sie wird, wie fie ift, wiedergegeben, oder fie wird dem Material angepaßt, ftilifiert. Das Gleiche gilt vom Menfchen und vom Getier, wenn diefe in den Bereich der Architektur einbezogen werden follen. Beim ftilifierten Ornament lehnt fich die Renaiffance

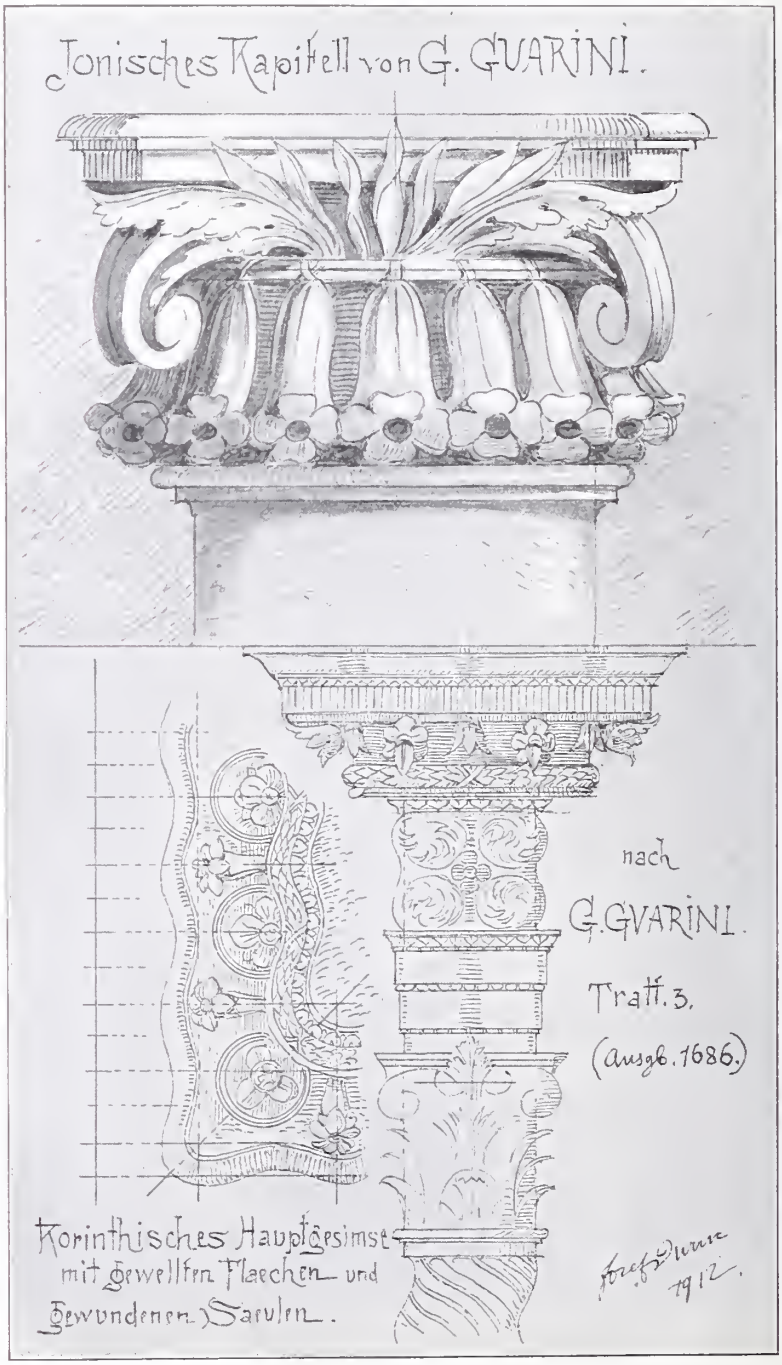
Abb. 208.

Holzpilaſter aus Siena.

meiſt an die Antike an. Ich ſage „meiſt“, weil dies nicht durchweg der Fall iſt, und ſie auch aus dem Eigenen ſchafft. So hat z. B. das große Blattwerk am Kapitell im Hofe der *Innocenti* in Florenz mit der Antike nichts zu tun, und

der fog. Akanthus hat, was Blattfchnitt und Flächenbehandlung, fowohl in der guten römifchen, als auch in der Blütezeit der Renaiffance, anbelangt, viel

Abb. 209.



Jonifches Kapitell mit herabhängenden Glockenblumen.

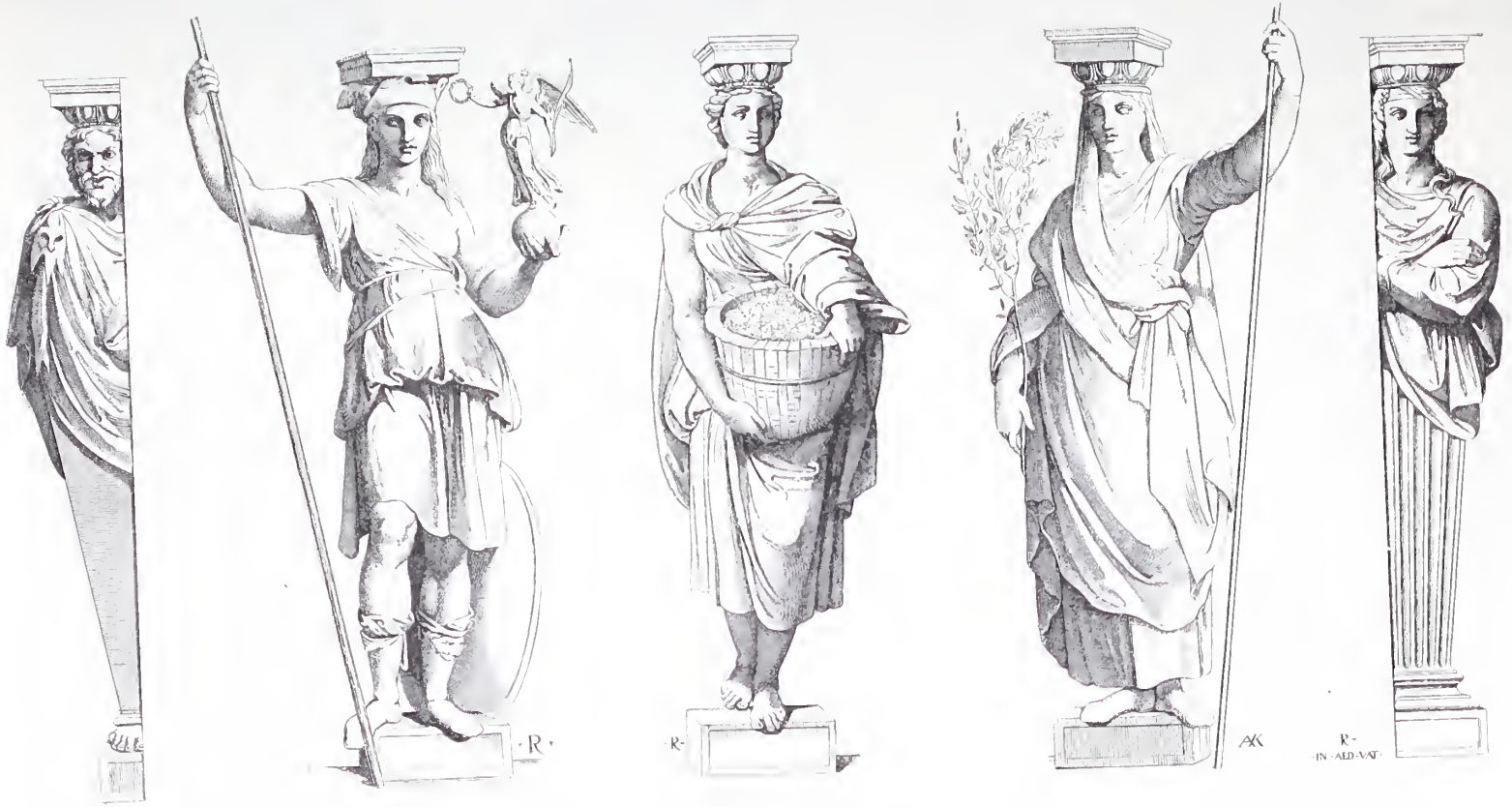
mehr Ähnlichkeit mit den Blättern einiger Eichenarten (Abb. 213) als mit dem bekannten Krautgewächs. Schon bei den Blättern auf der vatikanifchen *Biga*,

Abb. 210.

Balkontragende Atlanten vom Portal des *Palazzo Barzellini* in Bologna.

dieſer Glanzleiſtung römiſcher Ornamentik, fällt dies auf, und der Künſtler des Sarkophags des *Marzuppini*-Grabmales in *Santa Croce* zu Florenz (Abb. 214), dieſer ebenbürtigen Arbeit aus dem gleichen Geſteine, hat nicht mehr dem antiken Blatt-

Abb. 211.

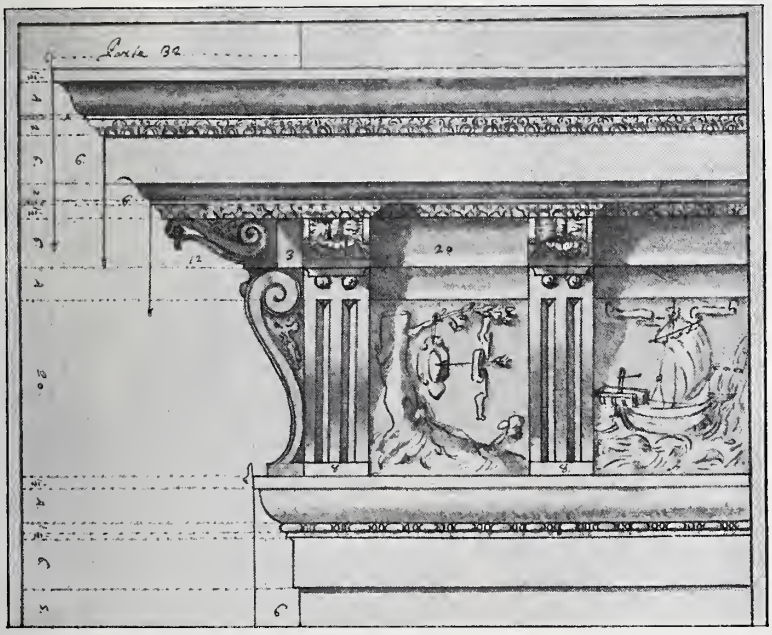


Karyatiden aus den Stanzen des Vatikan in Rom.

ſchnitt des Akanthus Raum gegeben. Der Vergleich beider Leiſtungen iſt intereſſant; beide bieten das Beſte aus ihrer Zeit, und mir erſcheint die Arbeit des Römers flüſſiger als diejenige des Toskaners. Beide verfolgen den gleichen Grundgedanken: aus ſtiliſiertem, großem Blattwerk naturaliſtiſche Blumen und Geſchlinge herauswachſen zu laſſen, Stiliſiertes und Naturaliſtiſches miteinander zu verbinden!

Wo es galt, ganz naturaliſtiſch zu arbeiten, ſtehen die Alten den Renaiſſance-Meiſtern beinahe ebenbürtig gegenüber. Der Kandelaber mit den Roſenzweigen im Lateran iſt vollendet naturaliſtiſch; die Natur iſt einfach abgeſchrieben. Dasſelbe iſt bei verſchiedenen Feſtons der Fall, bei Laubzweigen auf Marmorfrieſen, die im *Museo Nazionale* in Rom zu finden ſind, bei verſchiedenen Frucht- und Blumengehängen auf Silbergeſchirren und an Bronzen in Pompeji, Neapel u. a. O.

Abb. 212.



Hauptgeſimſe mit Doppelvoluten-Konſolen nach *Vignola*.

Aber wann und wo ſind ſchönere Früchte- und Blumenbuketts aus Marmor gemeißelt worden als auf den Pilaſtern der *Libreria* im Dome zu Siena (Abb. 215 u. 216)? Wo ſind aufſteigende Blumenkelche, Blätter und Knoſpen feiner dargeſtellt worden als bei den Ranken der Pilaſter in der *Pellegrini*-Kapelle zu Verona? Wer hat es beſſer verſtanden, Blumengirlanden und Kränze ſchön anzuordnen und naturwahr zu geſtalten als die *Robbia* bei ihren Majoliken, wenigſtens der Form nach? Wer hat ſingende Knaben naturwahrer dargeſtellt als jene Künſtler? Mit einer überlegenen Meiſterſchaft ſtehen die Renaiſſance-Künſtler allem gegenüber, was andere in dieſer Richtung je geſchaffen haben. Feine Naturbeobachtung und außergewöhnlicher Schönheitsſinn bilden die Grundlage ihrer Kompoſitionen bei außerordentlicher Gewandtheit im Stiliſieren und Geſchicklichkeit in der Ausführung.

117. Naturalismus in der Kunſt.

Ja, der Wunſch nach Umkehr und die Sehnſucht nach dem Mutterbuſen der Natur, der heute wieder vielbeſungene Naturalismus (der bei uns aber ſehr

nach Japan duftet), hat zu allen Zeiten geblüht und ift allenthalben virtuos gehandhabt worden; aber vorgehalten hat er nirgends, da er in der Kunft nicht

Abb. 213.

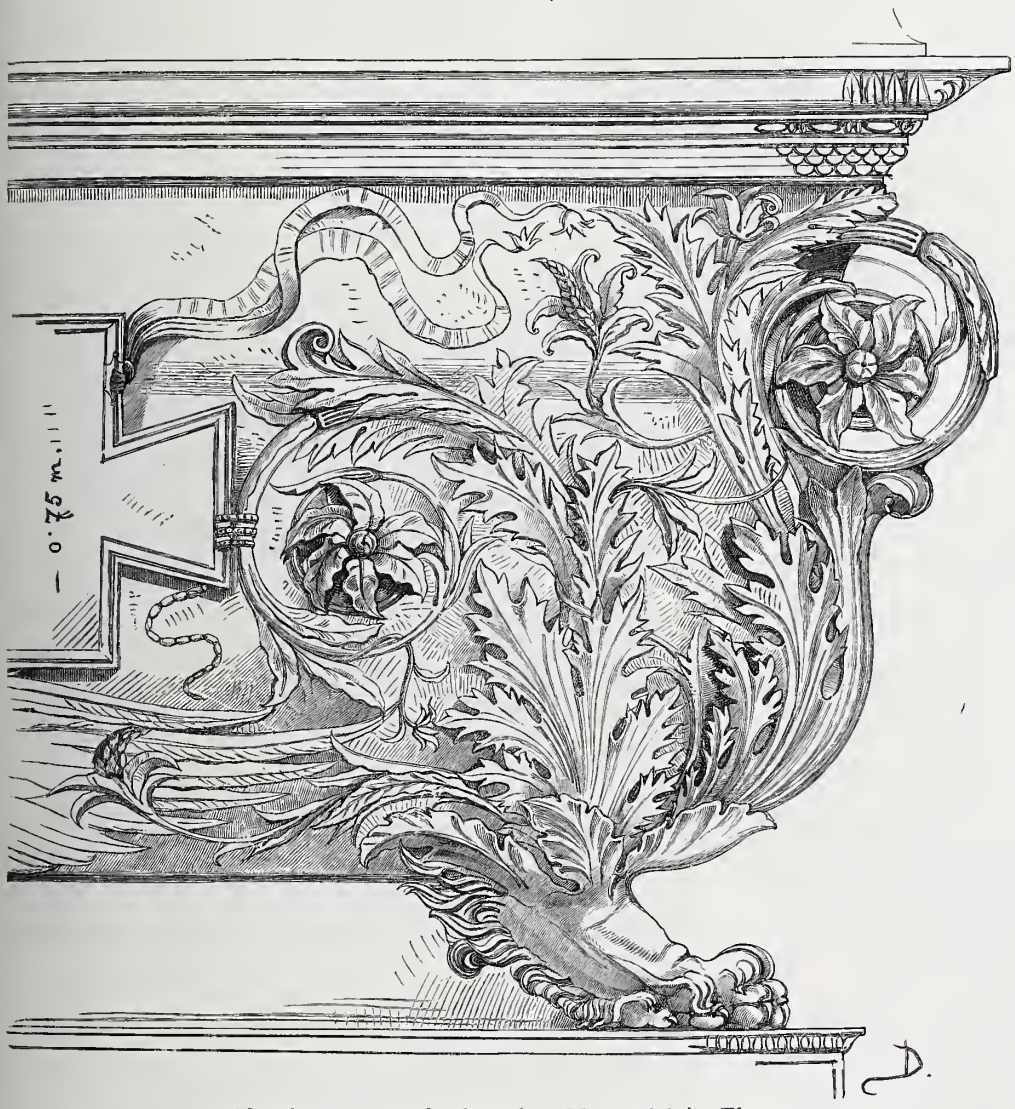
Eichenblätter nach der Natur abgebildet.

das Höchfte bietet und bieten kann! Wir fehen ihn im Ägypterland fchon zur Zeit der VI. Dynaftie blühen; denn wer wollte dem bekannten Figürchen des hockenden Schreibers (Original im Louvre), vom allermodernften Standpunkt aus betrachtet, nicht den höchften Grad von Naturalismus zuerkennen? Wer

will dem Verfertiger des Weinlaubfrieſes am ſog. *Alexander*-Sarkophag (Abb. 217) eine feine Naturbeobachtung ſtreitig machen?

Die Römer kannten und übten den Naturalismus, wie gezeigt, und im italieniſchen Mittelalter waren es die *Pisani*, welche ihn wieder erweckten, von antiken Reliefs begeiſtert — Naturſinn erweckt durch die Formen der Antike!

Abb. 214.



Akanthus vom Sarkophag des *Marzuppini* in Florenz.

Später ſollte ohne eine Anlehnung an die Antike „Lebenswahrheit und ſeeliſcher Ausdruck, ſelbſt auf Koſten der Schönheit und Richtigkeit, ohne Kenntnis der Anatomie“ gewonnen werden!

Auch dieſe Anſchauungen kamen und gingen und machten anderen Platz; man arbeitete dann mit der Kenntnis der Anatomie; man ließ den Subjektivismus unumſchränkt walten, der mit ſeinem Schöpfer ſtand und fiel, weil der Subjektivismus nur wieder Subjektivismus erzeugt, deſſen Ergebniſſe auf dem

Gebiete der Kunſt wohl keine übereinſtimmenden, eher grundverſchiedene ſein werden.

Es iſt ein ſeltſam Ding um unſere Anſchauungen, nicht allein in der Kunſt, ſondern ganz im allgemeinen, auch um unſere Einrichtungen auf Erden — wo das Gute und Bewährte fallen muß, um Neuem Platz zu machen, nur weil die Abwechſlung ergötzt! Einen anderen Kreislauf hat auch die Renaiſſance nicht machen können, als den andere ihr ſchon vorgemacht haben; vielleicht aber dürfen wir in ihrem Kreiſe eine Spirale erblicken, die uns der Vollkommenheit um einige Millimeter näher brachte.

Als poſitive Wahrheit dürfen wir aber aus dieſen Erſcheinungen und dem Geſagten abziehen, und jeder, der Zeichnen gelernt hat, wird es beſtätigen, „daß es leichter und bequemer iſt, die Natur einfach ſo wiederzugeben, wie man ſie ſieht, als ſie für beſtimmte Zwecke und Materialien erſt entſprechend zu ſtiliſieren“, und wenn vor kurzem *v. Keppler*[85]) die Frage ſtellte, ob die heutige Kunſt, ob die religiös-chriſtliche von der altägyptiſchen lernen könne, und ſie wie folgt beantwortet: „Sicherlich; denn was ihr vielfach abhanden gekommen iſt, bildet den Adel und das Mark der ägyptiſchen: das Bewußtſein, daß die Kunſt nicht dazu da iſt, nur durch ihr Spiel zu ergötzen, ſondern um hohe und höchſte Aufgaben zu erfüllen, die Selbſtbeſchränkung und das vernünftige Maß in der Naturnachbildung, Beugung unter die Geſetze der Vernunft, unter die Naturgeſetze der Kunſt, Einfalt und Jungfräulichkeit, Sinn für Wahrheit, Verſtändnisklarheit gepaart mit Gemütstiefe“ — ſo unterſchreibe ich dies gern.

Abb. 215.

Naturaliſtiſcher Früchtebüſchel aus dem Dome zu Siena.
(In Marmor ausgeführt.)

Den Worten unſeres Kaiſers: „Völker Europas, ſchützt eure heiligſten Güter vor der gelben Raſſe“ — gebe ich eine andere als rein politiſche Bedeutung. Zu den heiligſten Gütern gehört auch unſere Kunſt, d. h. die Kunſt

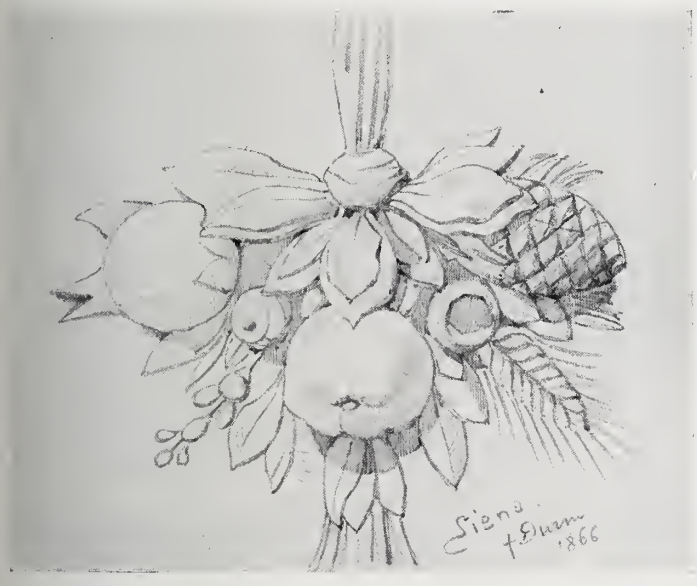
[85]) Vergl.: Keppler, P. W. v. Wanderfahrten und Wallfahrten im Orient. 3. Aufl. Freiburg 1899. S. 84.

der europäiſchen Völker! Wenn nun allerneueſte Beſtrebungen im Deutſchen Reiche mit Begeiſterung die ſchließlich doch primitive Kunſt des abſterbenden Japanismus und des Empire auf den Schild erheben, ſo begeht man wohl einen Fehler, den das „Rokoko“ ſchon einmal gemacht hat und der folgenſchwer für uns werden kann. Die ſchönen, wohltuenden Formen der Renaiſſance und der Antike werden leichtfertig über Bord geworfen und was nehmen wir dafür in Kauf? Zunächſt gewiß nichts Beſſeres![86])

118. Schluß-betrachtung.

Iſt in dem, in den Abſchnitten I—XI, Vorgetragenen zum Teil noch an der gewohnten Einteilung von Protorenaiſſance, Übergangsſtil, Früh- und Hochrenaiſſance, der Zeit der Theoretiker, des Barock und Rokoko feſtgehalten worden, ſo wird ſich doch aus der Art, wie dies geſchehen, herausleſen laſſen, daß es ſich nur um Erſcheinungen auf dem Gebiete der Architektur handelt, die wohl zeitlich auseinander liegen oder voneinander getrennt ſind, aber doch von einem Wellenſchlag getragen werden, der bald hoch, bald tief geht, auch eine Zeit lang Widerſtand findet, um dieſen dann mit um ſo größerer Gewalt zu überfluten oder zu vernichten.

Abb. 216.



Naturaliſtiſcher Früchtebüſchel aus dem Dom zu Siena. (In Marmor ausgeführt.)

Ein Anſtoß wird gegeben; die urſprünglich ruhige Oberfläche wird belebt; ſie erhebt ſich zum mächtigen Wogenſchlag, der ſtolz und majeſtätiſch vor ſich geht und alle Wirbel und Gegenſtrömungen verſchlingt, der in harmoniſcher, ebenmäßiger Bewegung verbleibt — die antike Kultur und Kunſt!

Ein Auf- und Abwogen iſt auch bei dieſer feſtzuſtellen; dem Hochgang folgt der Tiefgang der Woge. Aber ſie verläuft nicht im Sande; ſie erhebt ſich immer wieder mit neuer Kraft, bald ſtärker, bald weniger ſtark an die Oberfläche hervortretend. Die Stürme der Völkerwanderung peitſchten die Wellen hoch; aber auch ſie legten ſich wieder und machten einer ruhigeren Gangart Platz. Die Wellenkämme bringen uns erſt ſchüchtern und dann ſtärker die Perlen der alten Kunſt wieder; Gottheiten fügen ſie zu glitzernden Gebilden zuſammen; die wiedererwachte, auch durch die Sturmflut nicht zugrunde gerichtete Menſchenſeele erfreut ſich der Erſcheinung und gibt ihnen, ſie feſſelnd, wieder bleibende Geſtalt.

---

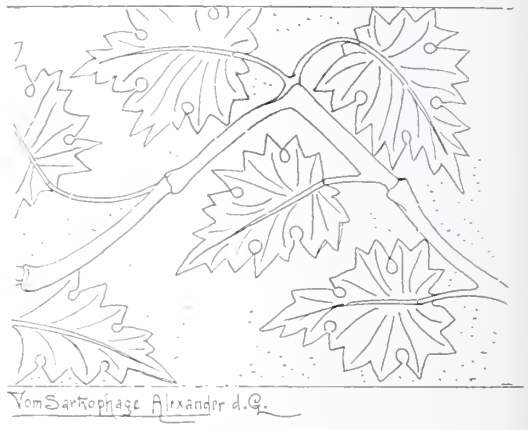
[86]) Beherzigenswerte Worte in dieſem Sinne hat neuerdings Profeſſor C. Schick, Direktor der Kunſtgewerbeſchule in Kaſſel, veröffentlicht und auch Otto Kaemmel in Leipzig in ſeinem Aufſatz: „Burſchen heraus“. (Grenzboten, 31. Mai 1900, Nr. 22.) Manches iſt inzwiſchen ſchon anders geworden!

So nimmt die karolingiſche Zeit die Scherben der in jenen Stürmen faſt vernichteten alten Kunſt wieder auf, kittet ſie zuſammen, und wo dies nicht mehr möglich iſt, ſchafft ſie Erfatzſtücke oder bildet neue Gefäße im Geiſte der Alten. Ihr folgen mit den gleichen Beſtrebungen weitere Zeitläufte; ſie ſchaffen, da das neue Leben und die veränderte Lebensweiſe andere Anforderungen und dem Künſtler andere Aufgaben ſtellt, neue Gebilde; aber das „Ewige“, was in der antiken Kunſt wurzelt, übt den alten Zauber, der nie erlöſchen wird, auch auf ſie aus.

Die ganze frühchriſtliche Kunſt, die Kunſt der *Cosmaten*, die ſog. Protorenaiſſance und mit ihr alles, was wir mit dem Sammelnamen der „romaniſchen Kunſt“ bezeichnen, ſind nichts als weitere Phaſen der antiken Kunſt, Hochgänge und Tiefgänge derſelben Welle, die aber über durchwühlten Grund getrieben wird und daher oft eigenartige Sprünge macht. Den Urgrund bilden aber die veränderten Lebensbedingungen und Bedürfniſſe, mit denen jede Bewegung zu rechnen hat.

In dieſem Sinne gibt es keine Renaiſſance; auch ſie iſt weiter nichts als eine ſtärkere Woge, eine weitere Phaſe der antiken Kunſt, die eine Zeit lang zurückgedämmt von einer Gegenwoge, die aus dem nördlichen Frankreich einherflutete, die aber, wenn ſie auch anfangs die Kraft hatte, bis nach dem fernen Oſten zu fließen, doch von der alten, ſtärkeren Woge erbarmunglos überſtürzt und zurückgeworfen wurde bis weit über den Ort ihrer Entſtehung hinaus.

Abb. 217.



Fries vom *Alexander*-Sarkophag, zurzeit in Konſtantinopel. (Naturaliſtiſches Weinlaub.)

Und was brachte ſie Italien? Die konſtruktiv-techniſche Errungenſchaft, bei einem Bauwerke die Maſſen da zu häufen, wo ſie einer beſtimmten Kräftewirkung Widerſtand zu leiſten haben, und ſich zwiſchen ſolchen Angriffspunkten mit ſchwächerem Mauerwerk zu begnügen; ſie ſetzte an Stelle der vollen Bogenform den geknickten Bogen und führte wieder einmal die naturaliſtiſche Ornamentik ein, was Ägypter, Griechen und Römer ſchon vordem ausprobiert hatten, wobei ſie aber über gewiſſe Grundformen im architektoniſchen Detail der alten Welt doch nicht hinauskam; dieſe begleiten ſie vielmehr auf Schritt und Tritt.

Die fremden Architekten des Nordens waren der unverwüſtlichen Kraft der Antike nicht gewachſen; ſie wurden gezwungen, das Mitgebrachte nach den ſüdlichen Grundſätzen umzubilden „ſie gaben das Lebensprinzip der nordiſchen Gotik preis, die Ausbildung der Kirche zu einem Gerüſte von lauter aufwärtsſtrebenden, nach Entwickelung und Auflöſung drängenden Kräften; dafür tauſchen ſie das Gefühl des Südens für Räume und Maſſen ein, das die von ihnen gebildeten Italiener noch in weiterem Sinne an den Tag legten.“

Im Norden wird die Horizontale als überwunden angeſehen; im Süden bleibt ſie die Herrſchende, und mit ihr bleibt die Antike wieder bei ihrem alten Rechte; ſie erwies ſich im Kampfe als die ſtärkere ſeit der Zeit jenes Ringens im Quattrocento bis auf den heutigen Tag!

„Die Antike wollten ſie wieder beleben“, wie ſo mancher ſchöne Sang über die Renaiſſance anhebt: das war wohl kaum nötig; jene war immer lebendig, und daß ſie einer weiteren Entwickelung fähig war, dafür zeugen gerade die Protorenaiſſance und die geſamte romaniſche Baukunſt, ihr Kampf und Sieg über die nordiſche Kunſt zur Genüge, und in den Beſtrebungen und Leiſtungen des Quattro- und Cinquecento feiert ſie nur einen höchſten Triumph!

Die romaniſch-mittelalterliche Weiſe iſt weder eine Vorſtufe der gotiſchen, noch bildet ſie einen Übergang zu dieſer; vielmehr iſt ſie der architektoniſche Ausdruck des einen der großen Gegenſätze jener Zeit, die ſich in allen Verhältniſſen und Zuſtänden bekämpften.

Ein nie unterdrücktes Fortleben der antiken Kunſt, die auch den einzig ſtärkſten Gegner, die Gotik, wenigſtens auf italieniſchem Boden, durch ihr Weſen beſiegte und ihn zwang, ſich ihren Prinzipien anzubequemen, die es verſtanden hat, auch den veränderten Anforderungen im öffentlichen und privaten Leben mit ihrem biegſamen Syſtem und ihrer ewigen Formenſprache, die nicht in ſtarrer Gebundenheit den Liebhaber anfröſtelt, vielmehr die freieſte Interpretation zuläßt, gerecht zu werden: das iſt es, was unter „Renaiſſance“ verſtanden werden möchte. Sie iſt das Weiterklingen der Antike unter veränderten Verhältniſſen, aber nun und nimmermehr ein Wiederbelebungsverſuch oder eine Wiedergeburt derſelben!

In dieſem Bewußtſein hat ſie ſtets gearbeitet und hat ſich daher auch nie in öden, zweckloſen Rekonſtruktionsverſuchen und Reſtaurationsarbeiten bei den Werken alter Kunſt ergangen, nie Mittel und Kraft für ſolche vergeudet; ſie zog jene eher für ihre Zwecke heran und ſchreckte ſogar vor deren Beraubung nicht zurück, wo es galt, mit Hilfe der alten Beſtände einer neuen Aufgabe Form und Ausdruck zu verleihen.

Nichts verrät einen hypokratiſchen Zug an ihr; überall ſelbſtbewußtes Auftreten und Schaffen, das den hohen Grad ſeiner Verantwortlichkeit kennt!

Ich muß daher *Kaemmel*[87]) beipflichten, wenn er ausführt: „So wird den Fremden in Rom oft die Beobachtung verſtimmen, daß hier das Mittelalter die antiken, die Neuzeit die mittelalterlichen Bauwerke nach eigenem Bedürfnis und Geſchmack rückſichtslos beſeitigt oder umgeſtaltet hat; aber gerade in dieſem ſozuſagen naiven Verfahren ſpricht ſich die Empfindung eines ununterbrochenen Zuſammenhanges mit der Vergangenheit aus, deren Denkmäler den Römern eben nicht als etwas Totes, Abgetanes, daher auch nicht als Gegenſtände hiſtoriſcher Betrachtung und pietätvoller Schonung erſcheinen. Was auch das Mittelalter und die Neuzeit in Rom verwüſtet haben, ſie haben doch immer die künſtleriſche Überlieferung in ihrer Art feſtgehalten, und wie die römiſche Kaiſerzeit gebaut, wie ſie namentlich die Innenräume geſtaltet und ausgeſchmückt hat, das ſehen wir aus den Kirchen und Paläſten vor allem der Renaiſſance faſt beſſer als aus den gerade von ihr noch arg verſtümmelten Reſten des Altertums.“

Die Abſchnitte I—XI ſollen zum Verſtändnis der Schöpfungen der italieniſchen Renaiſſance vorbereiten, deren Wertſchätzung und der ſie beherrſchenden konſtruktiven Gedanken nur aus den techniſchen Vorgängen und deren Vorſtufen heraus, gewürdigt werden können. Wie oft große Formgebungen von der techniſchen Möglichkeit der Ausführung abhängen oder durch jene ſogar

[87]) Vergl.: Antikes und Altchriſtliches in Rom. Grenzboten, 27. Sept. 1900. Nr. 39, S. 620.

bedingt ſind, wird jeder, der es verſtanden hat etwas hinter die Kuliſſen zu ſchauen, begreifen. Es iſt daher Grundbedingung ſich mit techniſchen Dingen und Einzelheiten zuerſt zu befaſſen, will man in Fragen der Stilentwickelung und Stilwandlung nicht ins Banale und Oberflächliche verfallen. So ſind z. B. die Kuppelkonſtruktionen im antiken Rom und im oſtrömiſchen Byzanz, in Florenz und Rom zur Zeit der Renaiſſance und deren äußere Formen, mit allen ihren Vorzügen und Mängeln, Ergebniſſe des Verſtandes. Man muß wiſſen wie ſo etwas entſteht, wächſt und ausreift und welche Vorbedingungen dafür zu erfüllen ſind.

Mit mehr oder weniger geiſtreichen Redewendungen über Stil und Ausdrucksweiſe in der Architektur wird nicht viel erreicht, ſie werden leicht zur Phraſe.

Eine Teilung nach Gebäudetypen wird, zur leichteren Erkenntnis der Stilwandelungen, nicht umgangen werden können.

Der große *Jakob Burckhardt* iſt auch nicht darüber hinausgekommen, und die meiſten ſeiner Jünger ſind ihm gefolgt, vielleicht ohne ſich ſpäter daran zu erinnern, wenn andere dasſelbe tun. Nur ſo kann in einfachſter Weiſe auf den Wandel der Dinge, auf die einzelnen Phaſen in dem Aufſteigen und im Verfall einer Kunſtbewegung, auf die Verſchiedenartigkeit der Aufgaben, deren Erfaſſen und Ausführung aufmerkſam gemacht werden. Die bildlichen Darſtellungen ſagen dabei oft mehr als Worte!

So ſollen nun weiter die Profanbauten, die Öffentlichen- und Sakralbauten mit Rückſicht auf die lokale Ausdrucksweiſe in den verſchiedenen Baumaterialien und ihre charakteriſtiſche Erſcheinung in der Früh-, Hoch- und Spätrenaiſſance (Barock), in den Kreis unſerer Betrachtung gezogen werden.

Spezieller Teil.

A. Profanbauten.

XII. Abfchnitt.

Einleitung. Albertis und Filaretes Anfichten über die Stellung des Architekten.

„. . . Ihre Pflege (diejenige der Baukunft) fetzt vor allen Künften die größten Mittel voraus; fie ift auch, weil fie viele Menfchen befchäftigt und vielen Nutzen bringt, wirtfchaftlich von folcher Bedeutung, daß die für fie gebrachten Opfer an Zeit und Geld dem ganzen Reiche zu gute kommen."

Schultheiss, C. Bauten des Kaifers Hadrian. Hamburg 1898. S. 13.

Nach diefem Grundfatze handelten nicht nur der Kaifer und Kunftdilettant *Hadrian* im alten Rom, auch die kleinen Gewalthaber des Quattrocento und Cinquecento in Italien machten fich ihn zunutze. Meift unrechtmäßig oder durch Gewaltakte zur Herrfchaft gelangt, mußten fie die Gemüter nach außen befchäftigen und im Inneren dafür forgen, daß Adel und Bürgerfchaft vergaßen, wie fie zu ihrer Stellung gelangten, daß Künftler, Gelehrte und die arbeitenden Klaffen durch Aufträge ruhig gehalten wurden. 119. Mittelalterliches Städtebild.

Diefem Umftande, der Ruhmfucht der Emporgekommenen, verdankt die Welt fo manches fchöne und auch gute Werk der Baukunft. Begünftigt wurde das Bauen in größerem Stil durch den Umftand, daß der Adel in Italien fchon feit dem XI. Jahrhundert feinen Hauptwohnfitz in den Städten aufgefchlagen hatte. Wurden deshalb auch nicht durchweg koftbare Wohnhäufer und Paläfte gebaut, fo ftellte fich doch gegenüber den Nützlichkeitsbauten gewöhnlichen Schlages ein günftigeres Verhältnis heraus als irgendwo anders in der Welt zur gleichen Zeit.

In engen, wenig einladenden Gaffen reiht fich während des Mittelalters im Norden Giebelhaus an Giebelhaus mit überkragenden Stockwerken, wobei Luft und Licht dem Inneren nur im geringem Maße zugeführt werden; den Wohnräumen felbft wird nur geringe Höhe gegeben, und das liebe Himmelslicht, ein heller, froher Sonnenftrahl trafen kaum je ein Wohngelaß an der Straßenfront eines unteren Gefchoffes.

Ein echtes, treues Bild mittelalterlicher Wohnfitze im Süden gibt uns noch das dalmatinifche Städtchen Traù. Da, wie dort im Norden, die gleichen engen Sträßchen, nur hier mit fchwarzgrauen, flach gedeckten Steinhäufern befetzt, unwohnlich im Inneren, mit bedenklich kleinen Wirtfchaftshöfen, Hühnerleitern ftatt Treppen, wenig Anmut bei geringem Behagen — „verfluchtes dumpfes Mauerloch"! —

Je weniger die Stadt ausgedehnt war, um fo leichter war fie im Kriegsfalle zu halten, um fo mehr wuchs ihre Verteidigungsfähigkeit. Die Erkenntnis diefer

Tatfache trieb die nordifche Gotik zum Hochbau der Häufer, zur Anlage fchmaler Gaffen und kleiner öffentlicher Plätze, und auch jenfeits der Alpen hatten die gleichen Urfachen die gleichen Wirkungen!

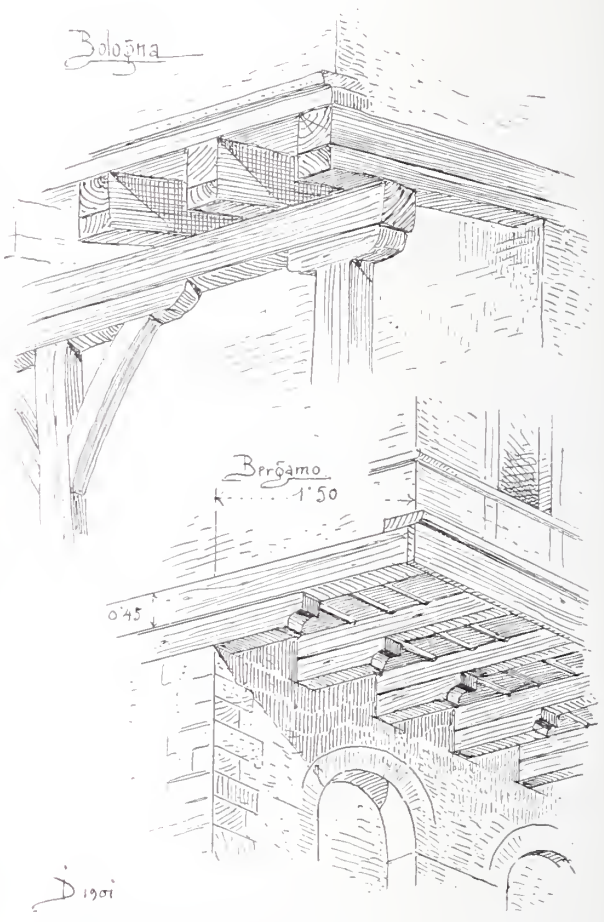
„Krumme Straßen, fchiefe Ecken,
Hohe Dächer, zopf'ge Schnecken
Füll'n mit regelrechtem Schmerz
Jedes biedere Künftlerherz“ —.

Halb im Ernfte, halb im Scherz kann man diefen Spottvers, den die hannöverifchen Architekten im Jahre 1862 ihrer Feftfchrift vordrucken ließen, hier parodieren. Nur waren es nicht die Künftlerherzen allein, es waren in höherem Maße die Städtebeherrfcher, welche das Bedürfnis hatten, mit jenen Einrichtungen aufzuräumen, um ihre perfönliche Sicherheit und ihre Machtftellung vor Gefahren und Schaden zu bewahren.

120. Umwandelung der Straßenanlagen.

König *Ferrante* von Neapel machte (1476) dem Papfte *Sixtus IV.* begreiflich, daß er nie Herr der Stadt wäre, folange enge Straßen, Erker und Gaffenhallen vorhanden feien. Mit dem Papfte wetteiferten die größeren Städte Italiens, ihre engen und krummen Straßen breit und gerade zu machen, Vorbauten und Erker wurden abgefchafft!

Abb. 218.



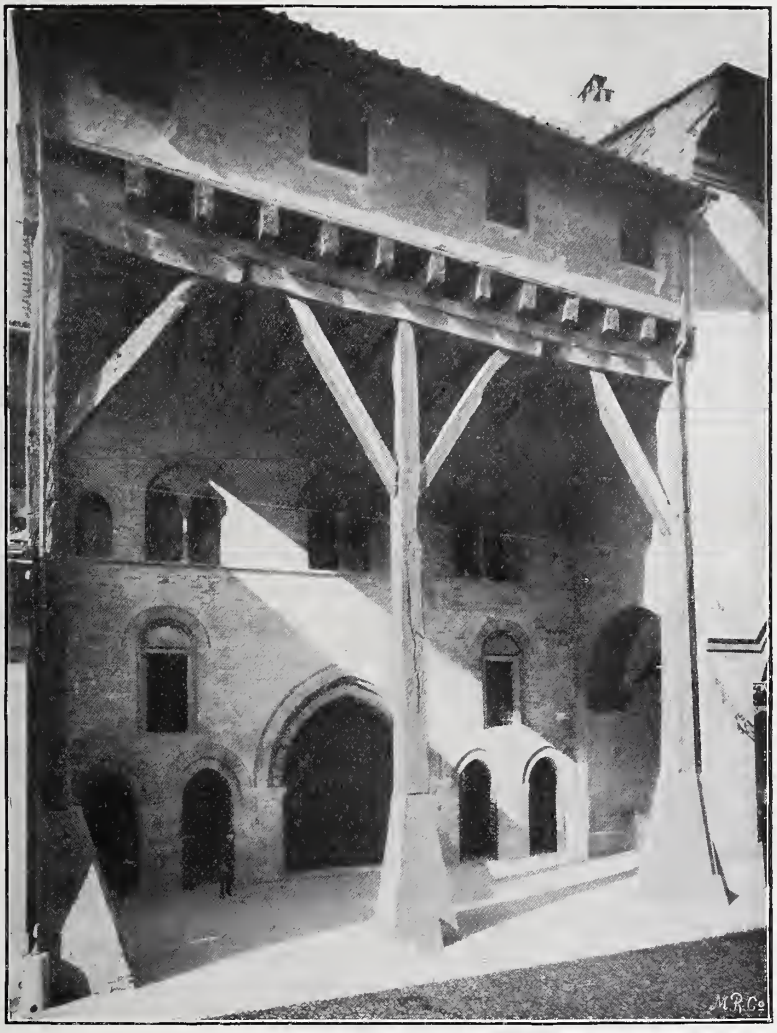
Städtifche Holzhäufer in Bologna und Bergamo.

Bologna begann 1470 mit der Wegräumung der hölzernen Vorbauten vor den maffiven Häufern, von denen übrigens heute noch einige wenige gute Beifpiele erhalten geblieben und in Abb. 218 u. 219 im Bilde wiedergegeben find (vergl. *Palazzo Isolani* u. a.). An ihre Stelle traten die gewölbten Bogengänge, aber auch nicht zum Vorteil für einen Bedrücker der ftädtifchen Freiheit!

Auch *Alberti* empfiehlt dem Gewaltherrfcher in einer Stadt die Wegnahme der Vorbauten, weil von folchen aus die Gegenwehr gegen feine Söldlinge zu leicht wäre. Sonft aber verlangt derfelbe *Alberti* aus äfthetifchen und praktifchen Gründen die Schlangenwindung der Straßen: „Die Stadt werde größer erfcheinen, die Häufer fich allmählich und abwechfelnd dem Auge darbieten, der Schatten nie ganz fehlen, der Wind gebrochen, die Verteidigung gegen

Feinde leichter ſein", wenn man die geraden Straßenzüge vermiede. Er drang mit dieſer Anſicht nicht durch, beſonders, da auch ſchon vor dem Eintritt der Renaiſſance Straßenkorrektionen in größerem Umfange vorgenommen wurden, wobei man der Geradeführung den Vorzug gab. Dieſe Umwälzungen bei den Straßenanlagen hatten noch die feſte Deckung der Straßen- und Platzflächen im Gefolge.

Abb. 219.



Städtiſches Holzhaus in Bologna.

„Wegen Schönheit, Verhütung des Schlammes und Staubes" ließ die tonangebende Stadt Florenz ihren Signorenplatz pflaſtern (1351), Venedig ſeinen Markusplatz (1382), Mailand (1412) und Bologna (1470) ihre Straßen.

Plattenwege um Kirchen und öffentliche Bauten wurden angelegt; die Sieneſen belegten ihren Marktplatz mit Travertinquadern (1513); an anderen Orten wurden Marmorplatten, hochkantig geſtellte Ziegel und Flußgeſchiebe (Flußkieſel) verwendet. Die Pflaſterung Roms begann unter *Nikolaus V.*, wobei die harten, kleinen, kubiſchen Steine vorgezogen wurden, mit denen ſich Uneben-

heiten im Gelände, Gefälle mit Wafferabzügen und dergl. leichter ausgleichen und herftellen ließen als mit großplattigen Steinen, bei größerer Feftigkeit gegen Abnutzung, als wenn man gebrannte Steine verwendet haben würde.

Überall trat das Beftreben auf, in den Städten größere Plätze zu fchaffen, umgeben von luftigen Säulenhallen, vielfach mit Verkaufsbuden hinter denfelben. Ein antiker Gedanke lebte hier wieder auf! Wie eine Erlöfung mußte es empfunden worden fein, als die Renaiffance mit ihrem Bauprogramm hervortrat und ihre Meifter Gefetze und Vorfchriften für die neue Bauweife entwickelten und bekannt gaben, als fie die Großräumigkeit auch bei den Wohngebäuden auf den Schild erhoben, nach antiker Offenbarung, wenigftens was dort die Wohnung der Gebildeten, Reichen und Großen anbelangte.

121. Charakteriftik des Wohnhaufes.

Gerade Fronten, gleiches Niveau aller Räume eines Gefchoffes, Verlaffen aller halsbrechenden Zwifchenftufen, Anlage regelmäßiger Korridore vor den Gemächern, Verzicht auf fchmale, winkelige Gänge und den Notbehelf von Wendeltreppen waren das Kennzeichnende der Renaiffance-Wohnhäufer. *Alberti* hätte am liebften alle Räume auf einem Boden und zu ebener Erde gehabt, die Treppen überhaupt weggelaffen, die nur dazu da wären, um den Grundriß zu verwirren und zu verderben. Er war der erfte, der Gefetze für kubifche Verhältniffe der Innenräume aufftellte, Verhältniszahlen für Längen-, Breiten- und Höhenmaße angab.

Vom Architekten verlangt er[88]), daß er fich nicht jedem, der bauen will, an den Kopf werfe; er verlangt Glauben und Vertrauen von denen, welche fein Werk oder feinen Rat beanfpruchen, und dafür dann eine angemeffene, nicht mittelmäßige Belohnung. Er will, daß man fich eher zwei- oder dreimal rufen laffen folle, als fich einmal aufdrängen! Wie anders heute, wo die Architektur ein Gefchäft geworden ift und die Auftraggeber zum Teil nervöfe, abgehaftete Befferwiffer find!

Alberti will für die Ausführung gute Auffeher haben, die während der Abwefenheit des Architekten immer ein Auge auf die Arbeiter haben, damit die Ehre rein gehalten und nicht alle Fehler, die aus Leichtfinn oder Unvernunft von anderen begangen worden find, dem Architekten aufgerechnet werden. Wenn er vor die Aufgabe geftellt würde, ein Werk weiter zu führen, das der Erfinder wegen feiner Größe oder wegen der kurzen Dauer des menfchlichen Lebens nicht zu Ende führen könne, fo folle er fo fortfahren, wie jener es gewollt hat und nicht, von Neid und Ungeftüm befeelt, etwas Neues machen wollen. Jeder Verftoß gegen diefen Satz habe von jeher zur Folge gehabt, daß hinterher alle vom Erfinder nicht vollendeten Bauten bei der Vollendung verdorben worden feien und ein fchlechtes Ende genommen haben.

An diefe Worte *Alberti*'s erinnert der Piftojefer Architekt *Lafri* den großen *Giorgio Vasari* bei der Ausführung der Kuppel der *Umiltà* in Piftoja, als er das Modell des *Vittoni* befeitigte, von dem *Lafri* fagt, daß es »*grazioso e bello*« war, und deffen Beibehaltung den Piftojefen viel Geld und Verdruß erfpart hätte[89]). *Vasari* verdarb tatfächlich in äfthetifcher und technifcher Beziehung den Bau, dem durch feine Mißhandlung der Einfturz drohte und der nur mit außergewöhnlichen Mitteln gehalten werden konnte.

Das von *Alberti* Gefagte bezieht fich auf Werke, die innerhalb eines Menfchenalters oder etwas mehr nicht vollendet werden konnten, oder die aus

[88]) In: *De Architettura*, Lib. IX, Kap. X (italienifche Ausgabe).

[89]) Vergl. des Verf. Abhandlung über diefen Kuppelbau in: Zeitfchr. f. Bauw. 1902, S. 14.

anderen Gründen in das Stocken geraten waren, deren Fertigſtellung aber ein unabweisbares Bedürfnis blieb, und nicht auf ſentimentale Reſtaurationsarbeiten und das Ausbauen von halbzerſtörten Werken ihrer Vorfahren. Trotz aller Begeiſterung für die Antike iſt es in der damaligen Zeit keinem größeren Herrn oder ſeinem gebildeten Ratgeber eingefallen, einen Künſtler damit zu beauftragen, im ſog. Geiſte der Alten oder auf Grund zweifelhafter Trümmer ein Bauwerk wieder erſtehen zu laſſen. Sie blieben mit ihrer Begeiſterung hübſch auf dem Papier, und ihr oder anderer Leute gutes Geld verſchleuderten ſie nicht für Abenteuerlichkeiten. Die Weisheit, die ſie aus den alten Werken geſchöpft hatten, wurde in ſinn- und ſachgemäßer Weiſe, wie ſie das neue Leben erforderte, verwertet. Nicht um Launen und Dünkel zu befriedigen — denn Ruhm wäre nach den damaligen Begriffen bei ſolchen Unternehmungen keiner zu holen geweſen — wollte man alte Trümmerſtätten wieder aufleben laſſen; man wollte ſie aber noch weniger ihres Zaubers entkleiden, noch der hiſtoriſchen Erinnerungen berauben.

122. Denkmalpflege.

Man machte wohl einmal aus einer Thermenhalle oder einem Tempel eine chriſtliche Kirche, was noch einen Sinn hatte; man ſchuf aber aus jenen nicht zweck- und ſinnloſe Neubauten im alten Gewande, was wohl auch nicht anders ausgefallen wäre als das, was aus den Händen unſerer modernen Architekten mit ihrer Kirchen-, Schlöſſer- und Ritterburgen-Ausbaumanie unter dem Deckmantel der ſog. „Denkmalpflege“ hervorgeht.

Man ließ meiſt nur dasjenige verkommen, was nicht mehr zu halten war, und nutzte es dann für ſeine Zwecke wohl noch aus; bei anderem verlegte man ſich auf das Erhalten des Überkommenen, aber gab es zu Experimenten nicht her.

Ich halte dieſen Standpunkt immer noch für geſunder als den, welchen unſer viel geprieſener Denkmalſchutz von heute einzuhalten vorgibt, bei dem die Architekten vielfach in Überſchätzung eigenen Vermögens und in Unterſchätzung des hiſtoriſch Gewordenen eigene Neuſchöpfungen am unrechten Orte zum beſten geben, die jede ſpätere Zeit mißbilligen oder verlachen muß.

Die Meiſter der Renaiſſance rechneten mehr mit dem harten Satze: „Nur der Lebende hat Recht“, und richteten nicht längſt verſchollene Dinge im Sinne der damals Lebenden wieder gebrauchsfähig auf, um nach getaner Arbeit ſich fragen zu müſſen: Was jetzt? Wir pflegen im verwandten Falle dann „Muſeen“ daraus zu machen, deren die allerneueſte Kunſt ja vollſtändig entraten kann.

123. Wiſſen und Können der Architekten; Bauherren.

Alberti verlangt vom Architekten wenig oder viel, wie man es gerade nimmt: »*La pittura e le mathematiche*«, d. h. ein gutes Zeichnen und mathematiſche Kenntniſſe (worunter übrigens noch keine Differential- und Integralrechnung verſtanden war); mit dieſen Künſten — Malen, Zeichnen und Mathemathik —, gepaart mit Studium und Fleiß, wird ſich der Architekt bei den Spätergeborenen Dank, Reichtümer, Ruhm und Ruf erringen und ſichern. Dabei ſagt er, daß der Baukünſtler weder Rechtsgelehrter noch Ingenieur zu ſein brauche, auch nicht Aſtrolog, Muſiker oder Rhetoriker, um ſeine Pläne zu erklären. Er gibt ſchon früher den guten Rat des *Faust* an *Wagner*: „Es trägt Verſtand und rechter Sinn mit wenig Kunſt ſich ſelber vor; und wenn's Euch Ernſt iſt, was zu ſagen, iſt's nötig, Worten nachzujagen?“

Filarete, der weniger vornehme, weniger gelehrte und ſelbſtbewußte Herr, drückt ſich mehr in der Art des Biedermannes aus, indem er meint, der Architekt ſoll alles zum Baue Erforderliche, auch zuverläſſige Leute, beſtens beſorgen,

die Arbeit ſorgfältig und ſo ſparſam wie möglich leiten, die Rechnungen klar führen, auf Verlangen immer Bericht und Rechenſchaft ablegen, den Sold pünktlich verteilen, einem Obermeiſter die fällige Aufgabe Tag für Tag vorſchreiben. Der tüchtige Architekt verdient die höchſte Wertſchätzung ſeitens des Bauherrn, nicht allein wegen ſeiner Seltenheit, ſondern vorzüglich, weil er einer Angelegenheit vorgeſetzt iſt, die jenem ſo ſehr wie keine zweite am Herzen liegt.

Das Gebäude vergleicht er mit dem menſchlichen Leibe, da es wie ein ſolcher zunächſt gezeugt werden muß, wobei er ſagt: „Der Bauherr überträgt nämlich ſeinen Gedanken auf den Baumeiſter; dieſer nimmt ihn auf und entwickelt ihn bei ſich, wie eine Frau das empfangene Kind, monatelang; und gleichwie die Frau endlich gebiert, ſo bringt auch er den Baugedanken, und zwar in Geſtalt eines Holzmodells, zur Welt. Letzteres wird nun mit unendlicher Sorgfalt behandelt, wie ein Neugeborenes von der Amme; etwas ſpäter, wenn einem Kinde Lehrer gegeben werden, ſucht der Architekt nach tüchtigen Handwerkern für ſeinen Bau; natürlich in Übereinſtimmung mit dem Bauherrn, als dem Vater desſelben“[90]).

Trotz dieſes ſchönen Verhältniſſes gibt *Filarete* ſeinem fürſtlichen Bauherrn in der höflichſten, wohlmeinendſten Weiſe den guten Rat, „wenn er Pläne verſtehen wolle, dann ſolle er zuerſt etwas über die Sache leſen und dann zeichnen lernen“, wobei er aber immer noch ruhiger bleibt als ſein Kollege *Apollodoros*, der den nachmaligen Kaiſer *Hadrian* bei einer Beratung zwiſchen ihm und *Trajan* über Baupläne mit den Worten ablehnte: „Geh weg und male deine Kürbiſſe; denn hiervon verſtehſt du nichts“[91]).

Intereſſant iſt die Stellung, die der Architekt bei *Pius* einnimmt. Als Papſt *Pius* Ende 1462 Pienza aufſuchte, um ſeine Schöpfung zu genießen und ihres Ruhmes ſich zu erfreuen, drangen aus dem Gefolge mancherlei Klagen über *Bernardo (Rossellino)* an den Papſt. Dieſer hatte die angeblich auf 10 000 Scudi feſtgeſetzte Bauſumme um das Fünffache überſchritten. *Pius* aber ſagte ſelbſt, die Schönheit und Würde des Baues ließen den Aufwand verſchmerzen.

Nach Beſichtigung der Arbeiten und genauer Unterſuchung an Ort und Stelle ſagte *Pius* ſeinem Architekten: „Du haſt ganz recht gehandelt, *Bernardus*, daß du uns über die vorausſichtlichen Koſten getäuſcht haſt. Wenn du die Wahrheit geſagt hätteſt, hätteſt du uns nie zu einer ſolchen Ausgabe bewegen können, und weder der vornehme Palaſt, noch das in ganz Italien ſeinesgleichen ſuchende Gotteshaus ſtände jetzt hier, deine Vorſpiegelungen legten den Grund zu dieſen herrlichen Bauwerken, die mit wenigen Ausnahmen von bloßem Neid verzehrten Menſchen alle rühmen. Wir danken dir und erkennen unter allen Architekten des Jahrhunderts dir die erſte Stelle zu[92]).“

Er ließ ihm noch 100 Goldgulden über ſeinen Lohn auszahlen und ihm ein Feſtgewand überreichen. Die Bauzeit währte nur 2 Jahre (1460—1462). Was hätten die alten Epheſer zu dieſem Vorgange geſagt? (Vergl. *Vitruv*).

---

[90]) Vergl.: Antonio Averlino Filarete's Traktat über die Baukunſt uſw. Zum erſten Male herausgegeben und bearbeitet von W. v. Oettingen. Wien 1890. S. 66 u. 67.

[91]) Auf dem Gebiete des Stillebenmalens, das auch in den pompejaniſchen Gemälden ſo viel vertreten iſt, ſoll *Hadrian* nicht Unbedeutendes geleiſtet haben; aber *Trajan* begünſtigte ſeine Kunſtliebhaberei nicht. (Vergl.: Schultheisz, C. Bauten des Kaiſers *Hadrian*. Hamburg 1898. S. 4.)

[92]) *Bernardo di Matteo Gamberelli* gen. *Rossellino* im Toskanawerk von Dr. H. v. Stegmann.

XIII. Abſchnitt.

Der Palaſtbau.

„Die ideale, allgemeine Aufgabe des Civilbaues ſpricht ſich weniger klar an Reſidenzen und öffentlichen Gebäuden aus, welche ihre beſonderen und verſchiedenartigen Zwecke zu verwirklichen haben, als an den Privatpaläſten, welche die Einheit des Willens und des Zweckes an der Stirne tragen und durch ihre Gleichartigkeit beſtimmte Stilgruppen bilden können.“

Burckhardt, J. Geſchichte der Renaiſſance in Italien. Stuttgart 1878. § 90, S. 167.

124. Verſchiedenheit.

Der Italiener unterſcheidet frühe ſchon zwiſchen *Palazzi*, *Palazotti* und *Case*. *Filarete* teilt die Privatgebäude in Häuſer der Adeligen, der Bürger und des unterſten Standes ein; er ſpricht vom Palaſte des Edelmannes, vom Hauſe des Kaufmannes, vom Hauſe des Handwerkers, und außerhalb der Stadt von den Häuſern der Adeligen und Bürger und vom Bauernhaus.

Je nach den örtlichen Verhältniſſen, Sitten und Gewohnheiten der Bewohner bilden ſich für Palaſt und Haus beſondere Typen heraus, die nach dem Vorgange *J. Burckhardt*'s klaſſifiziert werden können:

125. Florentiniſch-Sieneſiſcher Palaſttypus.

Der Florentiniſch-Sieneſiſche Palaſttypus iſt als der früheſte zu nennen, der lange Zeit den erſten Platz einnahm. Ihm ging der italieniſch-gotiſche Palaſtbau, nicht ohne Spuren bei der neuen Strömung zu hinterlaſſen, voraus. Mit dem alten Bergſchloß und ſeinem meiſt unvermeidlichen unregelmäßigen Grundplan hat er nichts zu tun. Seine wichtigſte Eigenſchaft bleibt die regelmäßige Anlage. „Die Einheit der Front und des Grundplanes war die Mutter aller andern Einheit und Baulogik.“

Man vergleiche in dieſem Sinne die mittelalterlichen Faſſadenſyſteme aus Siena und Piſa und den Grundriß einer Hofanlage daſelbſt (Abb. 220, 221 u. 222, Mittelalterliche Faſſadenſyſteme aus Siena, Piſa und Venedig).

Die Anordnung im Grundplan ſchließt ſich, allgemein genommen, an die des antik-römiſchen Wohnhauſes an: ein offener, von Wandelgängen umzogener Hof, von denen aus die Wohngelaſſe und die Treppen zu den Obergeſchoſſen erreichbar waren.

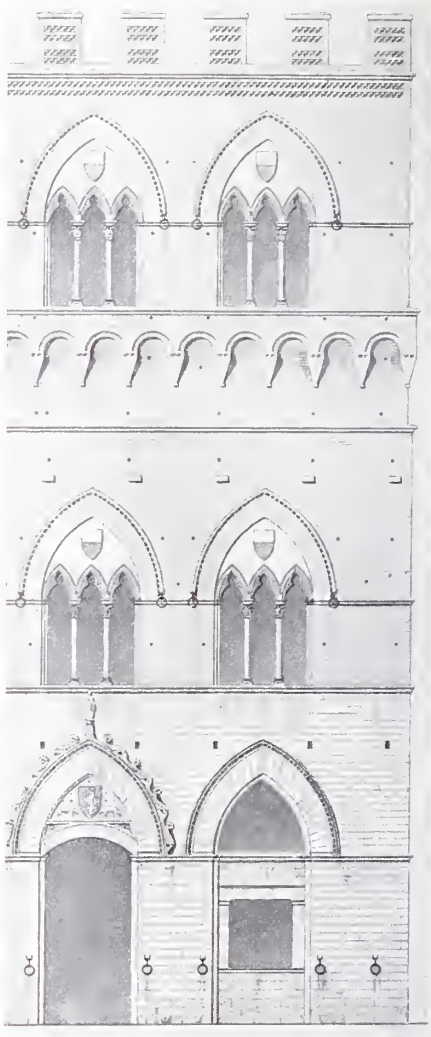
Der architektoniſche Schmuck der Hoffaſſaden war auf das Innere des Hauſes geſtimmt, der bei den Straßenfaſſaden wurde gleichmäßig auf die Mauerflächen verteilt. Der Haupteingang wurde nicht beſonders ausgezeichnet, jedes Gliedern oder Gruppieren der Maſſen iſt verſchmäht; Säulen als Freiſtützen und geradläufige Treppen wurden bevorzugt. Die Faſſadenflächen ſelbſt blieben ungegliedert, die Stockwerke wurden nur durch ſchwach vortretende Fenſterbankgurten nach außen gekennzeichnet, die Fenſter der Obergeſchoſſe halbkreisförmig abgeſchloſſen.

Das Faſſadengemäuer erhebt ſich über einem ſtark vortretenden ſchweren Sockel, der ſitzbankartig um den Bau herumgeführt iſt, eine kräftige Baſis für den robuſten Hochbau bildend. Dieſer ſelbſt iſt durch eine eigenartige Behandlung der Anſichtsflächen der Mauerſteine ausgezeichnet, die ein Wort bei der Wirkung der Faſſaden mitſpricht. Dieſe ſind der Höhe nach abgeſtuft und bringen ſo im Untergeſchoß den Eindruck des fortifikatoriſch Derben, in den Obergeſchoſſen den des Leichteren bis Eleganten in der Flächenbehandlung hervor, an die Abſtufungen der antik-römiſchen Faſſaden durch doriſche, joniſche

und korinthiſche Halbſäulen oder Pilaſter erinnernd. Das Hauptgeſimſe iſt mit Rückſicht auf die ganze Höhe des Palaſtes entworfen, ſo daß nur mit drei Faktoren gerechnet iſt: mit Baſis, Rumpf und Corona. Die Unterteilungen durch Gurtgeſimſe ſprechen nicht erheblich mit. (Vergl. *G. Semper*, Stil, Ausgabe 1863. S. 355—388.)

Bei der Geſamtanordnung wird an der mittelalterlichen Tradition feſtgehalten, nur das Detail erfährt eine Wandelung zugunſten der römiſchen Antike, von der beſonders das Hauptgeſimſe betroffen wird, jedoch mit richtigem Verſtändnis unter Weglaſſung des Architraves, an deſſen Stelle ein kräftiger Wulſt als Abſchluß des Quadergemäuers tritt.

Abb. 220.



Syſtem einer gotiſchen Palaſtfaſſade in Siena.

Mittelalterlicher Trotz und Stärke im Aufbau, gepaart mit antiker Eleganz der Einzelformen, damit kündigt ſich der neue Stil im Palaſtbau an, als deſſen Hauptvertreter die Meiſter *Brunellesco*, *Michelozzo* und *Cronaca* gelten. Dies iſt die Meiſtergruppe, die noch von der Gotik beeinflußt iſt, denen die Florentiner Paläſte *Pitti*, *Riccardi*, *Strozzi* zugeſchrieben werden, denen ſich in Florenz weiter die Paläſte *Guadagni* und *Gondi* (*G. da Sangallo*) anſchließen; in Siena die Paläſte *Nerucci*, *Piccolomini* und *Spannocchi* (alle zwiſchen 1460—1474 dem *Rossellino* und *di Giorgio* zugeſchrieben).

Abb. 223 zeigt den vollendetſten Florentiner Palaſt dieſer Epoche der toskaniſchen Renaiſſance in ſeiner Geſamterſcheinung. Wenn *H. Wölfflin* (Renaiſſance und Barock. 1897. S. 92) ſagt: „dieſer Typus ziehe alles ins Hohe und Trockene“, ſo iſt das eben Geſchmacksſache. Ausgereiftes Können und abgeklärtes Weſen wolle man bei erſten Verſuchen nicht verlangen.

Jedenfalls war das Wagnis mit der horizontalen Kompoſition in der Zeit kurz nach dem Ausleben der Gotik von einem mächtigen Erfolg begleitet.

Zu den Einzelleiſtungen übergehend, ſeien gewiſſermaßen als Markſteine der Frührenaiſſance in Toskana die Paläſte *Pitti*, *Medici-Riccardi*, *Strozzi*, *Gondi*, *Guadagni* in Florenz und *Palazzo Spannocchi* in Siena hervorgehoben, und deren Baugeſchichte und Ausführung in gedrängter Kürze noch behandelt.

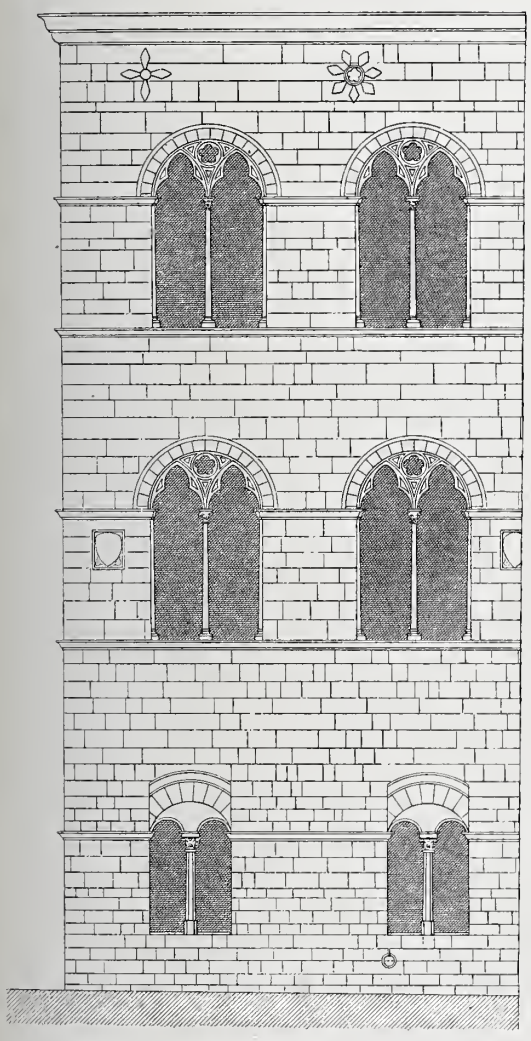
126. *Palazzo Pitti.*

Eine abſolute Gewißheit, ein aktenmäßiger Nachweis, daß *Brunellesco* (1377—1446), wie allgemein angenommen, den *Palazzo Pitti* gebaut habe, beſteht nicht. Ebenſo iſt das Jahr der Erbauung nicht geſichert, für welches gewöhnlich 1440 genannt wird. Keinesfalls dürfe aber, nach der Meinung von

v. Fabriczy[93]), für die Herſtellung des Baumodells eine ſpätere Zeit als das genannte Jahr angenommen werden.

Der Bauherr war *Luca Pitti* (1392—1472), der in ſeiner Verſchwörung gegen die Mediceer 1466 unterlag, von ſeinen Genoſſen aber abfiel und ſo das Schickſal derſelben — die Strafe der Verbannung — nicht teilte. Wir finden *Luca* kurz vor ſeinem Tode wieder in ſeiner Würde einer der *Venti di guerra*, und daß er nach der Kataſtrophe an ſeinem Palaſte noch weiterbaute, zeigt ſein Vermögensbekenntnis vom Jahre 1469, wo „ein neues Haus, das ich gebaut habe und an dem ich noch fortbaue, ebenfalls als Wohnung für mich und meine Familie“ angeführt wird[94]). Brachte ihn ſein Bau auch hin und wieder in Geldverlegenheiten, ſo ſtarb er doch als reicher Mann.

Abb. 221.



Syſtem einer mittelalterlichen Palaſtfaſſade in Piſa.

War 1446 das Todesjahr *Brunellesco*'s, dann iſt es wirklich gut, die Entſtehung des Baumodells nicht ſpäter als 1440 zu legen, für welches *v. Geymüller* zu bedenken gibt, daß es möglicherweiſe eine Wiederholung desjenigen ſein könne, das einſt *Brunellesco* für den Mediceerpalaſt anfertigte, deſſen Annahme aber vom Bauherrn als zu großartig abgelehnt wurde, und das der Meiſter im Zorne über ſeine Zurückweiſung zuſammenwarf. Wie weit der Bau gediehen war, als *Brunellesco* ſtarb, wiſſen wir nicht; wir haben auch keine Kenntnis vom urſprünglichen Plane, weder von ſeinem Grund- noch Aufriß.

Darſtellungen auf alten Zeichnungen, Stichen[95]) und Gemälden ſollen uns darüber Auskunft geben, wobei beſonders auf ein Städtebild verwieſen wird, das von *Rohault de Fleury*[96]) gegeben iſt und aus dem Jahre 1473 ſtammt. Dort iſt allerdings am richtigen Platze ein Palaſt des *Luca Pitti* mit Garten eingezeichnet und benamſt, der dreiſtöckig mit einer Erhebung des Obergeſchoſſes in der Mitte ausgeführt iſt, im Untergeſchoß 3 Tore und 5 Fenſter nebeneinander in jedem der

[93]) Vergl.: Fabriczy, C. v. *Filippo Brunelleschi.* Sein Leben und ſeine Werke. Stuttgart 1892. S. 302.

[94]) Vergl. ebendaſ., S. 323.

[95]) Vergl. auch den von *Müntz* in *Histoire de l'art pendant la renaissance en Italie* veröffentlichten Stich I, S. 50: Anſicht von Florenz zu Ende des XV. Jahrhunderts nach dem Original im Berliner Kupferſtichkabinett.

[96]) In: Rohault de Fleury, G. *La Toscane au moyen-âge* uſw. Paris 1873. Bd. 1: *Florentia.* Pl. I.

beiden Obergeſchoſſe enthaltend. Die Darſtellung iſt dürftig, und architektoniſch iſt nicht mehr damit zu machen als mit dem ebenfalls auf dem genannten Bilde gegebenen *Palazzo di Lorenzo de Medici* mit Garten, der dreiſtöckig zu 4 Fenſterachſen entworfen iſt.

Wir gewinnen nun durch das Städtebild aus dem Jahre 1473 die Überzeugung, daß die beiden Paläſte damals in beſchränkter Ausdehnung gegenüber von dem, was heute daſteht, unter Dach gebracht waren und daß *Pitti*

Abb. 222.

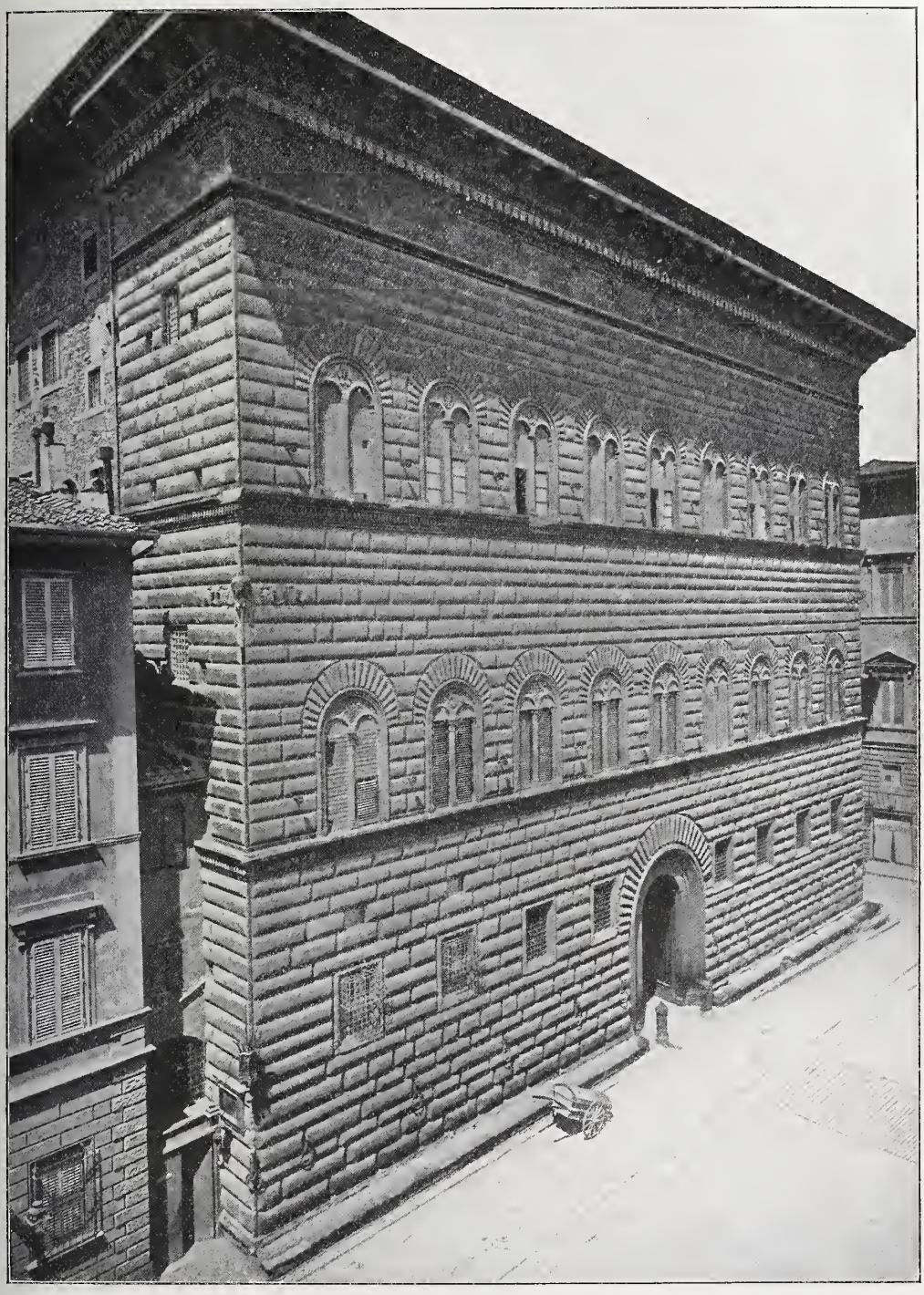
Mittelalterlicher *Palazzo Cavalli* in Venedig.

bei ſeinem Tode wohl ſein „zweites Haus“ ſoweit fertig ſah, als er es bauen wollte. Dieſer urſprüngliche Bau ſoll nur zu 7 Fenſterachſen geplant geweſen ſein, ſo daß ſeine dreiſtöckig entworfene Faſſade aus 7 Fenſtern in jedem Stockwerke und 3 Portalen und 4 Mezzaninfenſtern im Erdgeſchoß beſtanden haben würde.

Durch *v. Geymüller* und *v. Stegmann* wird[97]) eine Handzeichnung aus den Uffizien bekannt gegeben, welche die urſprüngliche Entwurf-Skizze *Brunellesco*'s

[97]) In: Geymüller, H. v. und C. v. Stegmann. Die Architektur der Renaiſſance in Toskana, nach den Meiſtern geordnet uſw. München 1896. S. 63, 64 u. 65 des Textes.

Abb. 223.



Perſpektiviſche Anſicht der Hauptfaſſade des *Palazzo Strozzi* in Florenz.

für den Palaſt des *Luca Pitti* darſtellen ſoll. Ganz allgemein genommen, mag ſie dafür gehalten werden; ſie iſt in den Formen des ausgeführten Palaſtes gedacht, zu 7 Achſen und auf 3 Stockwerke entworfen; ſie hat die durch-

gehenden Altane mit Säulchenbrüſtungen, aber nicht die gleichen Verhältniſſe. Die Fenſter ſind ohne jedwede Teilung und Füllung als einfache, große, im oberſten Stockwerk übermäßig ſchlanke Rundbogenfenſter gebildet, wobei die Kämpfer durch Gurtbänder ausgezeichnet ſind. Die Faſſade ſchließt mit einem Steingeſimſe von geringer Ausladung, ohne Attika ab. Eine Ähnlichkeit dieſes Entwurfes mit der Darſtellung des Palaſtes auf dem Städtebild iſt nicht zu verkennen.

Im angezogenen Werke[97]) wird darauf hingewieſen, daß die alten Eckkanten des urſprünglichen Baues, zu 7 Achſen in der ganzen Höhe der 3 Geſchoſſe durchgehend, am Fugenſchnitt erkennbar wären, „welche aber durch Einbinden der Quader und Wölbſteine unterbrochen ſeien“. Dieſes Zugeſtändnis, daß die durchgehenden Kanten doch wieder durch neue einbindende Quader und Wölbſteine unterbrochen ſeien, iſt hier ein etwas fatales Zeugnis. Ich habe den Bau des öfteren darum angeſehen, konnte aber keine anderen Unregelmäßigkeiten im Verbande entdecken als die, welche auch ſonſt bei den anderen Fenſterpfeilern nach der Mitte zu vorkommen. Auch die große, ſchöne Tafel 13 im gleichen Werke belehrt uns über ein ſolches Vorkommnis nicht. Abtrennungen oder ungleiches Setzen zwiſchen den alten und neuen Mauerteilen, deren Zuſammenfügen beinahe 200 Jahre auseinanderläge, habe ich nicht finden können.

Conti[98]) führt weitere Merkmale am Baue ſelbſt zugunſten des Siebenachſenbaues an. Er ſtellt feſt, daß der Mittelbau auf die Ausdehnung von 7 Achſen keinen durchgebildeten Sockel habe, daß bei ihm die Boſſenquadern erſt in einer gewiſſen Höhe vom äußeren Boden anfangen und daß hier eine Sockelbank wie bei den übrigen Florentiner Paläſten aus dieſer Zeit geplant war. Das Fehlen des Sockels iſt richtig; für das Anfügen der Bank ſind keine Vorrichtungen vorhanden; ebenſogut konnte die Fortführung der Nebenſockel geplant geweſen ſein. Ich möchte eher annehmen, daß hier tatſächlich eine Sockelbank urſprünglich ausgeführt war, die aber ſpäter abgetragen wurde, als man es für gut erachtete, Unbeſchäftigten eine Sitzgelegenheit längs des Baues zu entziehen, ſobald der Palaſt des *Luca Pitti* zum Fürſtenſchloß erhoben wurde. *Conti* macht auch darauf aufmerkſam, daß in allen Stockwerken des Mittelbaues zu 7 Achſen die charakteriſtiſchen Fackel- und Fahnenhalter aus Eiſen noch vorhanden ſeien, im Erdgeſchoß ſogar die mit den Ringen verſehenen, während ſie an den anſtoßenden Bauteilen nicht vorkommen. Dies iſt wieder richtig und kann auf jeder größeren photographiſchen Aufnahme des Baues nachgeſehen werden[99]).

Von anderer Seite wird noch darauf hingewieſen, daß auf einem Kupferſtich im Verbindungsgang zwiſchen den Uffizien und *Pitti*, „auf dem Bild mit der Dame“, der ſiebenachſige Bau mit einem ſchwachen Gurtgeſimſe und einer niedrigen Pfeilerloggia mit weit ausladendem Sparrengeſimſe abgeſchloſſen geweſen ſei, woraus gefolgert wird, daß der ganze oberſte Stock und das beſtehende Hauptgeſims nicht von *Brunellesco* ausgeführt oder letzterer auch nur von ihm geplant geweſen ſei, was wohl als zutreffend zu erachten wäre, beſonders wenn *Vasari*[100]) dazu bemerkt: „welchen er innerhalb der Stadt für denſelben Herrn anfing und in ſolcher Größe und Pracht bis zum zweiten

[98]) A. a. O., S. 316—321.

[99]) Vergl. Taf. 13 des genannten Werkes, v. Geymüller und v. Stegmann, Die Architektur der Renaiſſance in Toskana.

[100]) Ausgabe von L. Schorn. Stuttgart u. Tübingen 1837. Bd. II, 1, S. 210.

Stock führte . . .“ Wir können nun, wenn uns die Zukunft nicht eines anderen belehrt, jetzt wohl ſagen, daß bis zum Beginne des XVII. Jahrhunderts der *Palazzo Pitti* dreiſtöckig zu 7 Achſen dageſtanden habe. Das Bild von 1473 nimmt ihn als vollendet an, ſo daß ihn *Luca*, der 1472 ſtarb, noch erlebt haben würde. Siebenundſiebzig Jahre ſpäter, am 3. Februar 1549, verkaufte ein Urenkel des *Luca*, *Buonacorso di Luca Pitti*, den Palaſt an Herzog *Cosimo I.*, der ihn für ſeine Gattin *Eleonore von Toledo* erwarb.

Abb. 224.

Pazzi-Kapelle in Florenz.

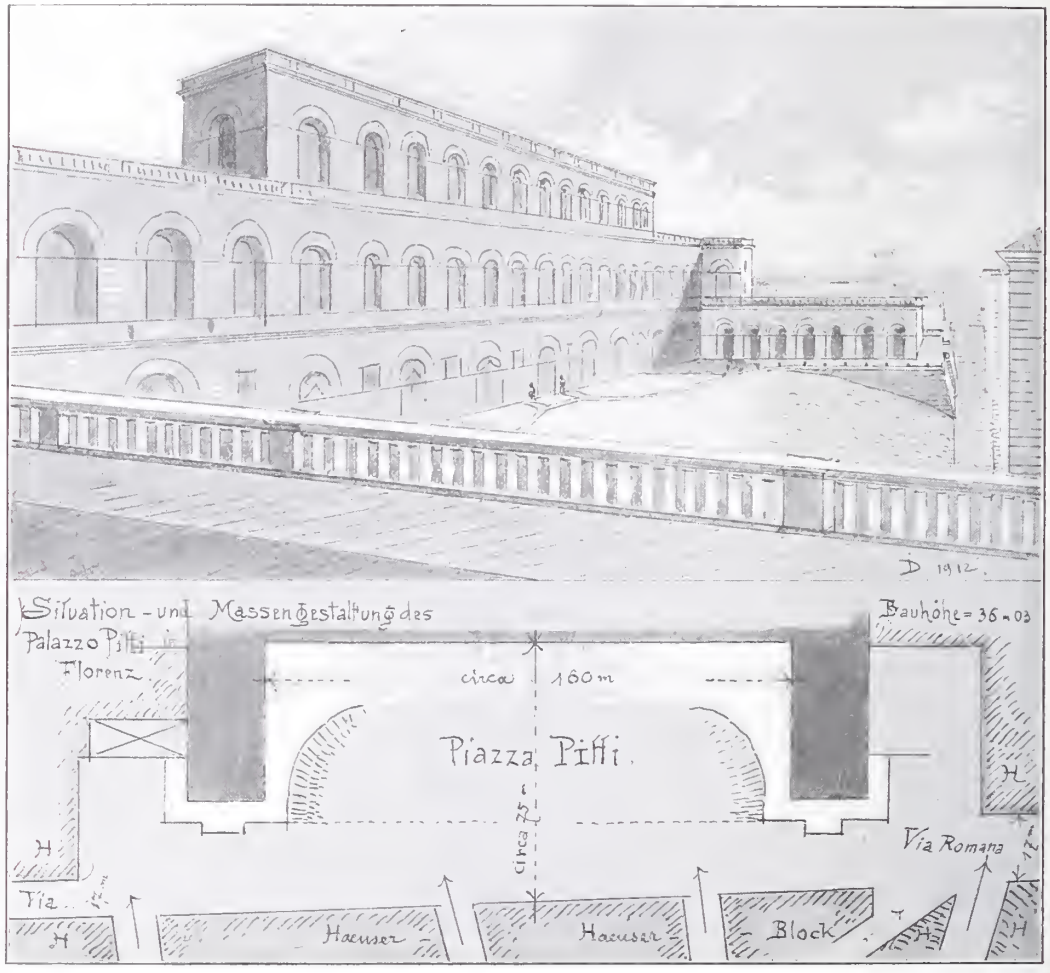
Nun erfuhr der Bau Erweiterungen und Veränderungen, ſowohl im Inneren als auch am Äußeren. Dem Erdgeſchoß wurden ſeine großen Torbogen genommen und dieſe auf einen einzigen in der Mitte beſchränkt; ſie wurden mit großen Rechteckfenſtern verſehen, die Giebelverdachungen erhielten, die Bänke durch Konſolen geſtützt und in den Brüſtungen Löwenköpfe angebracht. Mit Rückſicht auf die veränderte Verwendung der Erdgeſchoßräume waren dieſe Änderungen durch *Ammanati* (1568) vorgenommen worden.

Ammanati, der 1592 ſtarb, baute auch den großen Hof (1558—70), von dem *Grandjean de Montigny* und *Famin* ſagen, daß ſeine Säulen gegen den guten Geſchmack verſtoßen, gegen den geſunden Sinn und den Sinn der Säule, weshalb hier nicht die gewünſchte Wirkung erreicht worden ſei, wie durch die Ruſtika am Äußeren. Es iſt nicht zu leugnen, daß *Ammanati* mit der Übertragung der Ruſtika auf die Säulenſchäfte keinen beſonders glücklichen Griff getan hat; er mußte ſich ſagen, daß er mit der Wirkung der Straßenfaſſade auch bei einer offenen Hofanlage nicht in Wettbewerb treten könne. Die Höfe von *Riccardi* und *Strozzi* ſind darin glücklicher und beſſer gedacht, weil ſie bewußt an die Außenarchitektur, an die Straßenfaſſaden nicht erinnern wollen und die Meiſter keine Anknüpfungspunkte an jene ſuchten.

Die in Form von Käſelaiben aufeinander geſchichteten Säulentrommeln der toskaniſchen Ordnung machen nicht den Eindruck des Kräftigen; ſie

wirken fogar zierlicher als diejenigen der darüber geftellten joniſchen Ordnung, wo die Säulenſchäfte durch eine Anzahl viereckiger Platten gefteckt erſcheinen, und die korinthiſche, bei der glatte Trommeln mit nach der Schablone abgewölbten wechſeln. Die gewollte Abſtufung vom Derben durch das Zierliche zum Reichen iſt nicht erreicht. Die antiken Vorbilder, z. B. bei *Porta maggiore* in Rom oder am Amphitheater in Verona, ſind ſchon beſſer. Auch die in

Abb. 225.



Situation und Maſſengeſtaltung des *Palazzo Pitti* in Florenz.

Ruſtikawerk durchgeführten, rahmenartigen Einfaſſungen der Wandfelder zwiſchen den Säulen ſind keine glückliche Zugabe, weil ſie die ganze Architektur unruhig machen.

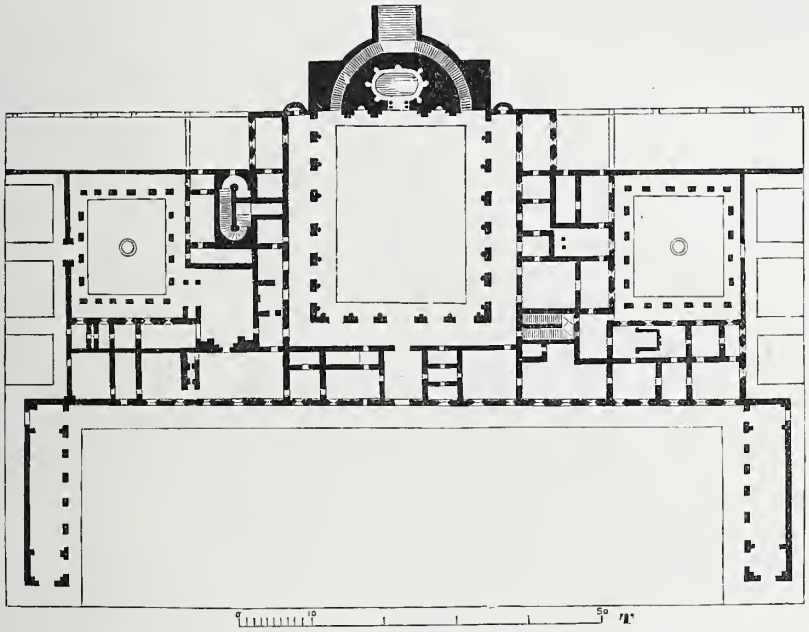
Ammanati baute aber auch den wundervollen Abſchluß des Hofes nach der Gartenſeite, die Grotte mit dem halbrunden Treppenaufſtieg und der darüber ſtehenden Fontäne; ihm dürfte auch der auf dem erwähnten „Bild mit der Dame“ gezeichnete Hauptgeſimsabſchluß zuzuſchreiben ſein, wenn er überhaupt einmal ausgeführt war und nicht ein Proviſorium darſtellte, wie bei der Vorhalle der *Pazzi*-Kapelle (Abb. 224), das aber dort, ſo wie es ausgeführt iſt,

niemand für „eine niedrige Pfeilerloggia mit vortretendem Sparrengefimfe“ wird ausgeben wollen!

Die an den Hof anfchließenden und mit ihm in Verbindung gebrachten Gartenanlagen find Schöpfungen des *Tribolo*, die von *Buontalenti* und *Giovanni da Bologna* weitergeführt wurden. Nach 1620 wurden zu jeder Seite des Mittelbaues 3 Fenfter hinzugefügt und die zweigefchoffigen Teile der Hauptfaffade von *Giulio Parigi*, dem Neffen des *Ammanati*, begonnen und von feinem Sohne *Alfonso* vollendet.

Die vorfpringenden Flügel mit den Bogenftellungen entftammen einer noch viel fpäteren Zeit; der linke (vom Befchauer aus genommen) wurde 1764 von *Franz I.*, der rechte 1783 von *Pietro Leopoldo* durch *Ruggieri* ausgeführt,

Abb. 226.



Grundplan des *Palazzo Pitti* in Florenz[101]).

der letztere aber erft von *Pasquale Poccianti* 1839 vollendet. Der linke Flügel wurde in jüngfter Zeit mit einem neuen Treppenhaus verfehen.

Im Jahre 1640 wich der Mittelbau des Palaftes, wohl infolge der vielen Umbauten im Inneren, um etwa $^1/_3$ Braccie aus dem Lot, er wurde aber von *Alfonso Parigi* mittels Anker wieder gerade gerichtet.

Was wir heute bewundern, ift nicht der Stein gewordene, urfprünglich gefaßte Plan, es find vielmehr glücklich zufammengefügte Bauteile, die im Verlaufe von 4 Jahrhunderten entftanden, aber wie aus einem Guffe erfcheinen, wie ein anfänglich fo entworfenes Ganzes von majeftätifcher Großartigkeit und Wirkung! „Man fragt fich, wer denn der weltverachtende Gewaltmenfch gewefen fei, der, mit folchen Mitteln verfehen, allem bloß Hübfchen und Gefälligen fo aus dem Wege gehen mochte?“ rief einft *Burckhardt*[102]) aus; die Antwort darauf gab *v. Geymüller*: „Fürften und Architekten den ewigen Dank der Nachwelt, daß ftets in den Formen des *Brunellesco* weitergebaut wurde“,

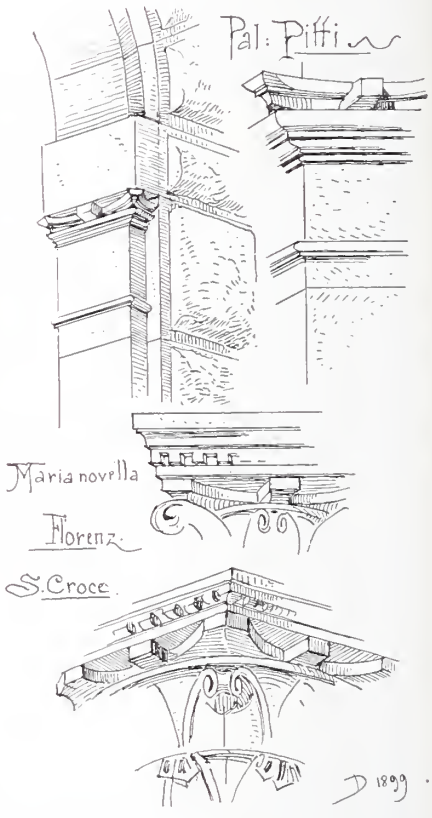
[101]) Nach: Lübke, W. Gefchichte der Architektur. Leipzig 1886. (*E. A. Seemann.*)

[102]) Vergl. feinen „Cicerone“ (7. Aufl. Leipzig 1898), S. 308.

wenigſtens was die Hauptfaſſade nach dem Platze anbelangt. Auch das neueingebaute Treppenhaus beim Garteneingang ſchließt ſich pietätvoll in ſeinen Formen dem Stil *Brunellesco*'s an (vergl. Abb. 225 und den Grundplan bei Abb. 226[101]). Dies iſt der einzige und beſte Denkmalſchutz, die einzig richtige Denkmalpflege im Geiſte *Alberti*'s, die man einem Werke von ſo hoher Bedeutung hat angedeihen laſſen können. Kein Bauherr und kein Künſtler wollte ſich hier vordrängen; alle Spätergeborenen ordneten ſich dem großen Geiſte, dem erſten Schöpfer des Kernbaues unter und ſchufen ſo ein Werk, das wie ein homogenes Gebilde erſcheint — uns Modernen eine monumental ausgeſprochene Mahnung!

Die nebenſtehende farbige Skizze (vergl. Tafel V) gibt im Bilde die Entſtehungsgeſchichte des Baues in anſchaulicher Weiſe und zeigt klar und abgegrenzt, was urſprünglich und was Zubauten ſind. Die Hauptfaſſade zeigt das uralte architektoniſche Prinzip der Verjüngung der Maſſen nach oben, erreicht durch ein ſchwaches Zurücktreten der einzelnen Stockwerke und durch die gleichfalls nicht ſehr auffällige Abſtufung des Ausdruckes im Quaderwerk. Nahezu gleich hohe Stockwerke (Erdgeſchoß 11,88 m, erſtes Obergeſchoß 11,60 m und zweites Obergeſchoß 11,84 m) bei einer Gebäudehöhe bis Attikaoberkante von 35,38 m, gleiche Geſimſe von 0,96 m Höhe, gleiche Fenſter von 7,48 m und 7,45 m Höhe bei 3,70 m Breite, gleich ſtarke Bogen, gleiche Pfeilerbreiten und in allen Stockwerken das Fehlen jeglichen Ornaments charakteriſieren den Bau.

Abb. 227.

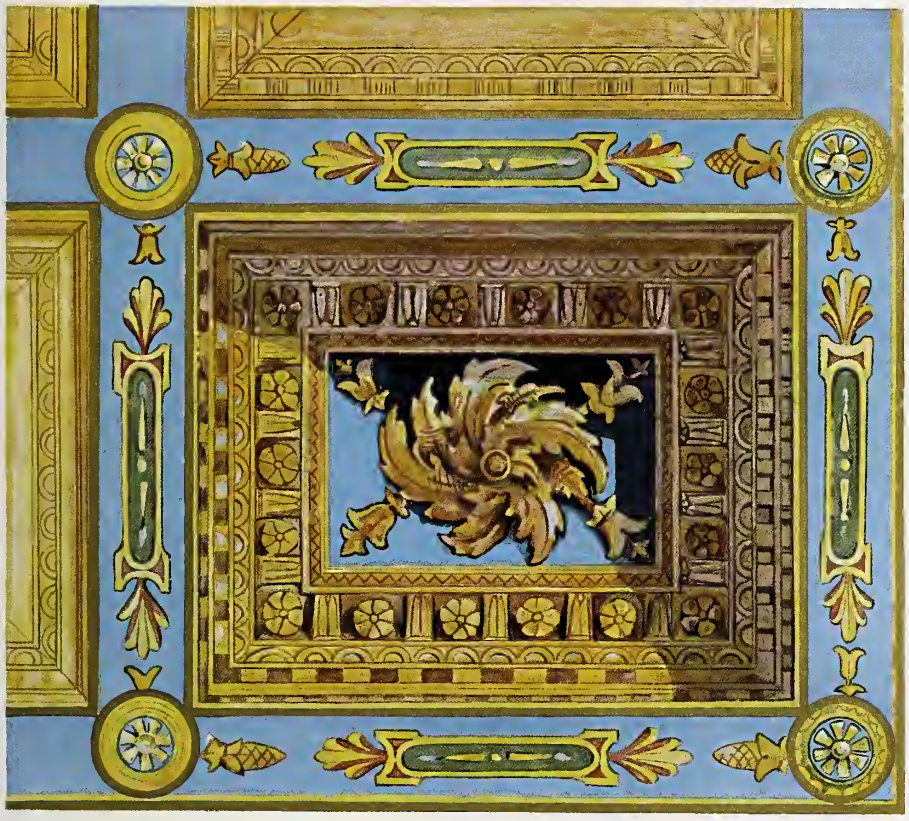


Fenſterpilaſter am *Palazzo Pitti* in Florenz.

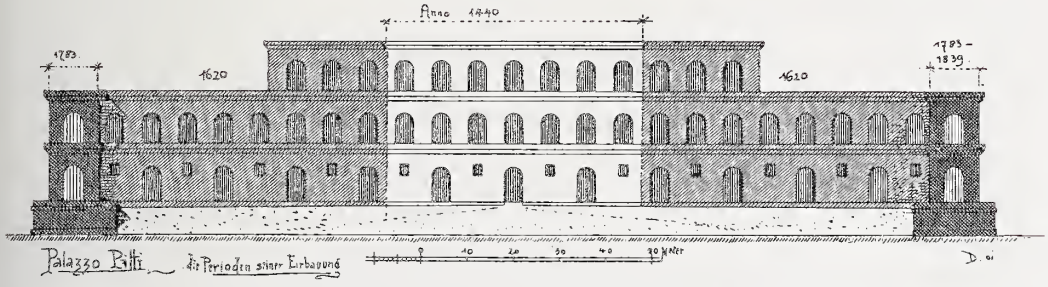
Eine Frage aber bleibt noch offen: wie waren urſprünglich die Fenſteröffnungen gebildet? Blieben die beinahe 28 qm meſſenden Fenſterlichte, wie in der kleinen Planſkizze, ohne jede Teilung, oder waren nicht, wie bei den übrigen Florentiner Paläſten, Steinſäulchen mit Bogen oder ſteinerne Fenſterkreuze eingeſtellt, um einen Verſchluß zu erleichtern? Was jetzt vorhanden iſt, das eingeſetzte Mauerwerk mit einer Türöffnung auf den Altan, darüber vierflügelige Fenſter und über dieſen eine Rundöffnung, ſind Zugaben aus der Zeit, in der Stukkateure und Maler die Repräſentationsräume ſchmückten, als *Pietro da Cortona* (1596—1669) am Baue tätig war.

Lünetten, Stichkappen und Vouten der Decken beginnen über dem auch innen wagrecht abgedeckten Kreuzfenſter. In der *Sala di Marte* iſt das Rundfenſter in die Dekoration einbezogen; da, wo es ſtörte, iſt es wieder vermauert oder, wie in der *Sala di Giove*, zum Oval umgeſtaltet. Dieſe Lage der Fenſteröffnungen innerhalb der großen Faſſadenbogen iſt wie die Anordnung und Form der Prachtdecken im architektoniſchen Werk ein Widerſpruch.

Schiffbreite 7,80 m.



Bemalte Holzkassettendecke aus dem Mittelschiff des Domes in Pisa.



Ursprünglicher Bau von 1440 an I. Periode. Ausgedehnter Bau von 1620. II. Periode. Zubauten von 1783–1839. III. Periode.

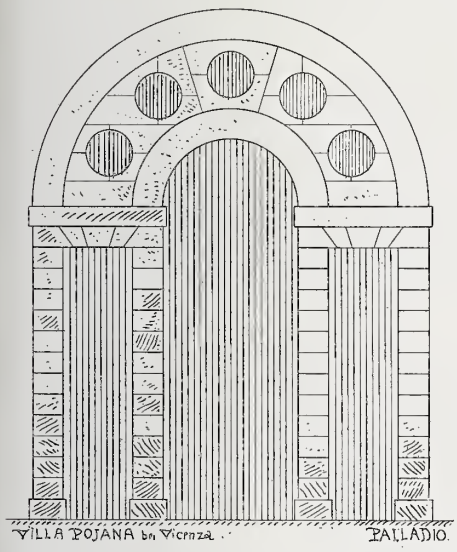
Handbuch der Architektur II. 5, 2. Aufl.
J. M. Gebhardt's Verlag, Leipzig.

Nach einer Aufnahme des Verf.

Fassade des Palazzo Pitti in Florenz.

Wir finden nun in allen Fenſterleibungen des erſten und zweiten Obergeſchoſſes, ſowohl an den alten als auch an den neuen Teilen der Hauptfaſſade, Pilaſter angeordnet mit eigenartigen Kapitellen, welche den Anfänger eines Architravs tragen, über denen ſich eine glatte Bogenleibung erhebt (vergl. Abb. 227). Dieſe Anordnung iſt in der Publikation des Palaſtes von *Grandjean de Montigny* und *Famin* vollſtändig überſehen, während ſie von *Raschdorff* auf einer Lichtdrucktafel[103]) ſelbſtverſtändlich erſcheint, aber im Texte in keiner Weiſe auf ſie hingewieſen iſt. (Auch ſind dort die Fenſtermaße mit $6{,}46^{m} \times 4{,}72^{m}$ angegeben, während ſie $7{,}48 \times 3{,}70^{m}$ betragen, und wenn nach *Redtenbacher* angeführt iſt, daß die Quader eine Länge von $8^{1}/_{2}{}^{m}$ haben, ſo bezieht ſich dies auf einen einzigen ſolchen im Erdgeſchoß links vom erhöhten Mittelbau; und wenn weiter behauptet wird, die Boſſen ſeien ſo groß, daß man bei Regenwetter Schutz unter dieſen finden könne, ſo wären im äußerſten Falle diejenigen an der Terraſſe darunter zu verſtehen, die neueren Datums ſind und allerdings 1^{m} und mehr ausladen; man kann ſich aber nicht darunter ſtellen, da ſie in gleicher Weiſe bis zum Boden herabgehen.)

Abb. 228.



Mögliche Fenſterteilung am *Palazzo Pitti* in Florenz.

In dem *v. Geymüller* und *v. Stegmann*ſchen Werke über die Architektur Toskanas ſind dieſe Leibungspilaſter aber auf Taf. 13*a* verzeichnet, und im Texte (S. 65) iſt geſagt, daß „die Pilaſter in der Leibung der Fenſter Kapitelle einer ziemlich früh ſcheinenden Geſtalt zeigen“. Einzelne Boſſen tragen auch Steinmetzzeichen, wie ich ſolche beim *Palazzo Riccardi* feſtgeſtellt habe. Abb. 227 gibt dieſe Bildung bei den Fenſtern nach eigener Aufnahme, und ich füge zwei weitere hinzu, die eine von einem Kapitell in *Santa Croce*, die andere von einem ſolchen aus einem der Kreuzgänge von *Maria Novella*, deren Einzelheiten an die Kapitelle der *Pitti*-Pilaſter erinnern — ſie ſind alſo gotiſcher Provenienz!

Hauser gibt in ſeiner „Bauſtillehre“ der Anſicht Ausdruck, daß die Fenſterlichte einſt mit Steinwerken, wie bei den übrigen Palaſtfenſtern dieſer Zeit in Florenz und Siena, ausgeſtellt waren, ein Gedanke, der nicht ganz abgewieſen werden kann. War dies der Fall, dann dürfte eine Bildung wie am *Palazzo Rucellai*, weil Anſätze eines Architravs über den Pilaſterkapitellen vorhanden ſind, angenommen werden, oder wie am *Palazzo Piccolomini* in Siena, oder demjenigen gleichen Namens in Pienza. Übrigens wäre auch eine Dreiteilung mit durchlöcherten Platten über dem Architrav nach Abb. 228 nicht ausgeſchloſſen.

Das urſprüngliche Innere iſt nicht mehr, konnte ſich wohl auch kaum mit demjenigen meſſen, was uns heute geboten wird. Der „Streber“ *Pitti* hatte

[103]) In: Raschdorff, J. C. Palaſtarchitektur von Oberitalien und Toskana. Berlin 1888.

das nicht aufzuweifen gehabt, was die Großherzoge von Toskana in der Zeit von 1550, als fie ihre Refidenz im *Palazzo Pitti* aufgefchlagen hatten, bis jetzt gefammelt haben, wo auch die Garten- und Parkanlagen herangewachfen find und in denkbar fchönfter Fülle des Baumwuchfes daftehen.

Die Wand- und Deckendekoration, die vornehmen breiten Türbekleidungen aus den koftbarften Marmorforten, der unvergleichliche Bilderfchmuck, die ftilgerechte Einrichtung der Gemächer, die Anhäufung von Gold- und Silbergefchirr, die Goldemailtaffen, die koftbaren Fayencen und Porzellane — alles wirkt in großartigfter Weife zufammen, und wir ftehen gebannt im Zauber des von echter monumentaler und feiner Kleinkunft Getragenen. Ein Sonntagmorgen in der *Argenteria*, der Schatzkammer des Palaftes und Haufes der Mediceer, ift ein Gottesdienft im Tempel der Kunft, fo weihevoll, fo herzerhebend und beglückend für jeden, der in der Zeit der „Jugendftrömung" und ähnlicher Einfälle noch nicht alles feinere Gefühl verloren hat. Wer nach einem Rundgang im Palafte unter Rückwirkung des Gefchauten an der breiten Tafel im Feftfaal auf einige Minuten Platz nimmt und über den *Ammanati*-Hof hinwegblickt nach der Grotte mit der weißen Marmorfontäne, deren Waffer wie Bergkriftall und Silber in der Sonne glänzen, und nach dem großen, architektonifch mit Sitzreihen eingefaßten Rafenplatz, den alte, immergrüne Eichen und Zypreffen überragen und befchatten, unterbrochen von buntfarbigen Blumenanlagen, über die fich das tiefblaue Himmelsgewölbe ausfpannt, — der lernt den Renaiffancemenfchen ahnen, verftehen und beneiden um feine hohe Bildung, feinen Sinn für das Ewig-Schöne und die Kunft, in diefem zu leben und zu weben!

127. *Palazzo Medici-Riccardi.*

Nicht fo mächtig im Eindruck, auch nicht fo gewaltig in den Abmeffungen wirkt der von *Michelozzo* (1396—1472) für *Cosimo den Älteren* (1430) erbaute *Palazzo Medici-Riccardi*, der urfprünglich nur halb fo groß geplant, 1714 aber namhaft erweitert wurde. Die Ehrentreppe rührt von *Battista Foggini* her. Durch Verkauf gelangte der Bau 1659 an die *Riccardi*.

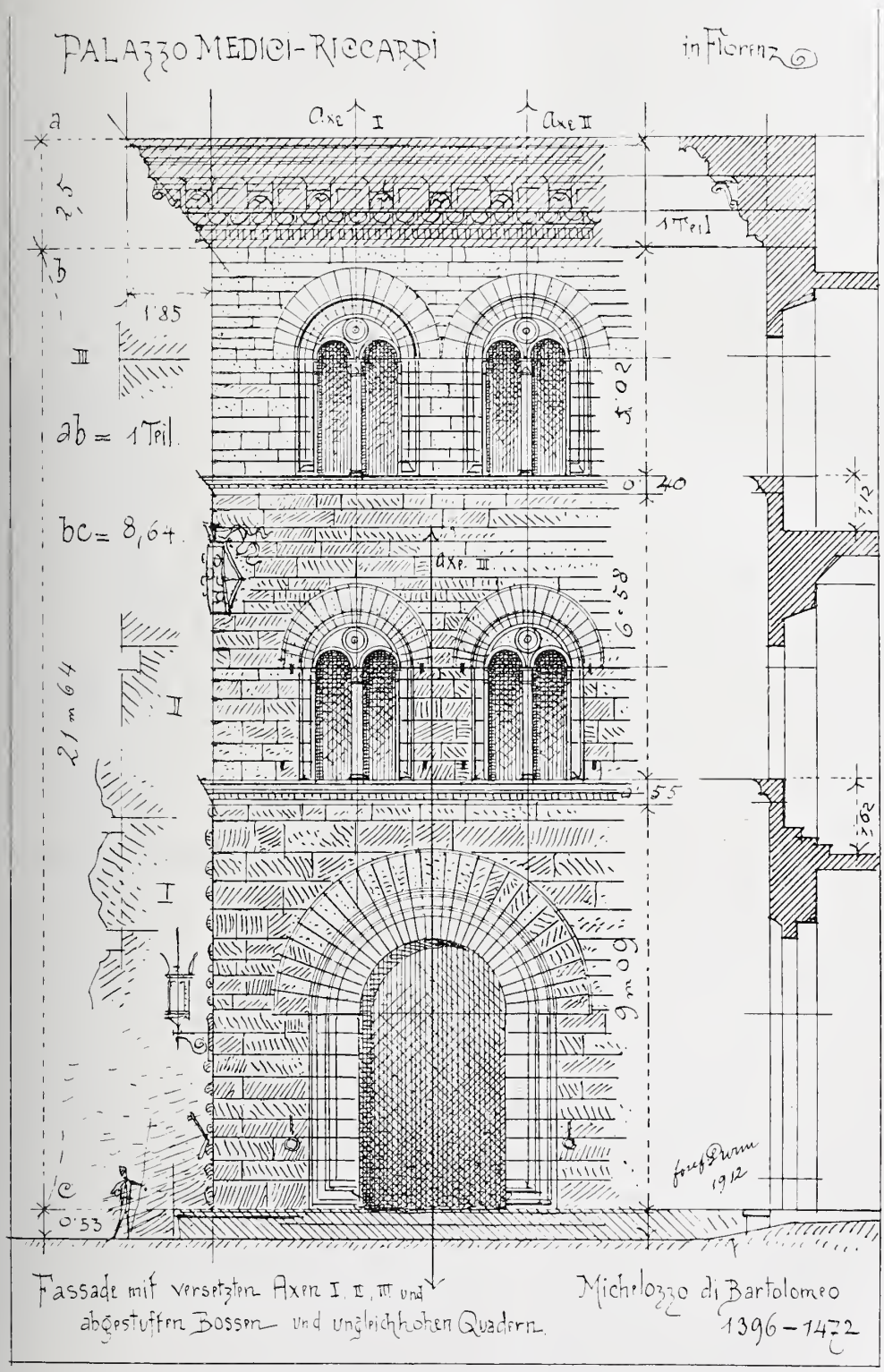
Was jetzt dafteht, deckt fich auch nicht mehr mit demjenigen, was der Meifter urfprünglich gewollt. Als dreiftöckiger Bau zu 4 Achfen an der Vorderfeite, mit Bankfockel und zwei großen Toren im Erdgefchoß, gekuppelten Rundbogenfenftern im erften und zweiten Obergefchoß, mit kräftigem Konfolengefims abfchließend, an einen umfriedigten Garten anftehend, unweit der Kirche *S. Lorenzo*, ftellt fich der Palaft im bereits erwähnten Stadtbild[104]) des XV. Jahrhunderts dar.

Das Syftem der Faffade (Abb. 229) ift fo einfach, fo beftimmt und klar zum Ausdruck gebracht wie dasjenige am *Palazzo Pitti*: Regelmäßigkeit der Fenfteranordnung, mehr auf Flächenwirkung als auf Flächengliederung berechnet, Teilung der Stockwerke durch Fenfterbankgurten, Abfchlußgefimfe, mit Rückficht auf die ganze Faffadenhöhe entworfen. Was bei *Pitti* nur angedeutet, ift hier mit bewußter Sicherheit vorgetragen: die Abftufung der Ruftika nach Stockwerken, vom Rohen zum Feineren. Die Quader find in einem und demfelben Stockwerk nicht unter fich alle gleich hoch, der Fugenfchnitt nicht überall unanfechtbar; das antik-römifche Hauptgefims ift zu groß und zu fchwerfällig geraten.

Schmiedeeiferne Fahnen- und Fackelhalter mit den Ringen, aus der Gotik übernommen, aber formal im neuen Stil ausgeführt, find in allen Stock-

[104]) Vergl.: Rohault de Fleury, a. a. O., Bd. I.

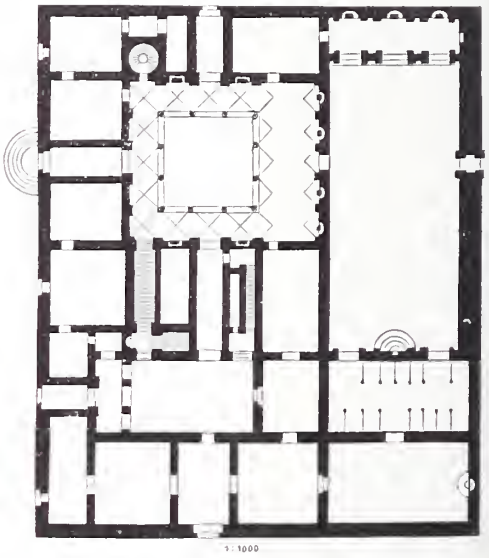
Abb. 229.



Faſſadenachſe des *Palazzo Medici-Riccardi* in Florenz.

werken vorhanden. Die Ecke des Baues ziert im Mittelgeſchoß das mächtige ſteinerne Wappenſchild der *Mediceer*, an einer Volutenkonſole mit Bandſchleifen aufgehangen; im Erdgeſchoß ragt die ſchmiedeeiſerne Laterne hervor, eine ebenfalls aus der Gotik entnommene Anordnung (vergl. *Palazzo Vitelleschi* zu Corneto). Schön iſt noch der Säulenhof mit feinen Kompoſitakapitellen, den gekuppelten Fenſtern im Erdgeſchoß und der offenen, gerade überdeckten Loggia. Die Archivolten ſind nach antiker Art abgeplattet, wobei die Profile in der ſpätrömiſchen Art unten wiederkehren, wie am *Diocletian*-Palaſte in Spalato. Die Bogen ſitzen unmittelbar auf den Kapitellen auf; ein Architrav iſt über denſelben weggeführt und läßt zwiſchen ſich und der Fenſterbankgurte einen hohen Fries, der mit Medaillons und großen Fruchtgehängen in *Sgraffito* geſchmückt iſt. Die Wandflächen des Mittelgeſchoſſes ſind ebenfalls durch *Sgraffito* quadriert und oben mit einem Palmettenfries abgeſchloſſen. Der Bau iſt trotz ſeiner Erweiterung das vornehme Patrizierhaus geblieben und iſt nicht wie *Pitti* zum Schloſſe herausgewachſen.

Abb. 230.



Grundriß des *Palazzo Riccardi* in Florenz[105]).

Bemerkenswert iſt im Inneren die ſchöne Hauskapelle mit den köſtlichen Fresken des *Benozzo Gozzoli* (1459—63) und die Galerie mit den Fresken *Luca Giordano*'s (1683), und am Äußeren das Verſetzen der Achſen in den verſchiedenen Stockwerken (vergl. Abb. 229 und den Grundriß in Abb. 230).

128. *Palazzo Strozzi.*

Das letzte Wort im toskaniſchen Palaſtbauſtil der Frührenaiſſance ſprachen die Meiſter des für den berühmten Gegner der *Mediceer*, 1489 für *Filippo Strozzi* ausgeführten Palaſtes: *Benedetto da Majano* († 1497) und *Simone Pollajuolo*, genannt *Il Cronaca* († 1508).

Handzeichnungen in den Uffizien und das noch vorhandene Baumodell zeigen, daß in dieſem Falle der Bau ſo im großen und ganzen ausgeführt wurde, wie er geplant war; nur gelang es dem Bauherrn nicht, ihn von allen Seiten freiſtehend zu machen. Er iſt mit drei Stockwerken zu 9 Achſen an der Schmalſeite und zu 13 Achſen an der Langſeite geplant und ausgeführt; das Erdgeſchoß hat den charakteriſtiſchen Bankſockel, enthält die großen Eingangspforten und kleine rechteckige Fenſter. Die beiden Obergeſchoſſe mit je 9 bezw. 13 gekuppelten Rundbogenfenſtern ſind durch Fenſterbankgurten voneinander getrennt, und nur wenig abgeſtuftes, nach beſtimmter Schablone gearbeitetes Ruſtika-Mauerwerk von ungleich hohen Schichten, mit ſtark exzentriſchen Entlaſtungsbogen, die ſich nach dem Scheitel zu verdicken, ſchließt über den Fenſtern mit einem kräftigen Wulſte ab. Dieſer (den antiken Architrav vertretend) zeigt über ſich einen glatten Fries und dann das antik-römiſche Hauptgeſims mit Volutenkonſolen, Eierſtab- und Zahnſchnittleiſten, auf das Feinſte in ſeiner Höhenentwickelung und ſeiner Ausladung abgewogen und zur ganzen Höhe des Baues geſtimmt.

105) Aus: Burckhardt. Geſchichte der Renaiſſance in Italien. Stuttgart 1878. *Paul Neff*'s Verlag (*Max Schreiber*).

Am 16. Juli 1489 wurde der Grundſtein zum Palaſte gelegt, nach dem Tode *Filippos* (1491) und ſeines erſten Baumeiſters wurde er durch *Cronaca* weitergeführt, aber erſt 25 Jahre nach deſſen Tode (1533) vollendet.

Die Pfeiler ſchmücken die charakteriſtiſchen ſchmiedeiſernen Fackel- und Fahnenhalter mit den Ringen, die Ecken die eiſernen Laternen des *Nicolo Grosso*, genannt *Caparra*, und über jenen die großen Konſolen mit Bandſchleifen für die in Sandſtein ausgeführten Familienwappen.

Die Größenverhältniſſe reichen an diejenigen von *Pitti* nicht heran, übertreffen aber die von *Riccardi*, bei denen das Maß von Fenſterbankgurte zu Fenſterbankgurte nur 6,98 m beträgt, während es bei *Strozzi* 9,35 m erreicht, alſo das eine das andere um 2,37 m übertrifft. Der größte Raum im Palaſte geht über ein Flächenmaß von 8,17 m × 16,25 m nicht hinaus. Die Säulenhallen des Hofes haben ungleiche Umgangbreiten von 4,30 m und 7,90 m!

Burckhardt nennt dieſen ſtolzen Bau: „die letzte und höchſte Form, welche ein Steinhaus ohne verbindende oder überleitende Glieder durch den bloßen Kontraſt in der Flächenbehandlung erfahren kann“ — was jeder Fachmann gerne zugeſteht.

Im großen Toskanawerke iſt auf der Lichtdrucktafel 2 nach der ſeitherigen Annahme *Benedetto da Majano* als Meiſter des Baues angegeben; auch in der neueſten Ausgabe des „Cicerone“ iſt *Benedetto* als Meiſter genannt. In der Lebensbeſchreibung des *Giuliano da Sangallo* (1445—1516; vergl. Textſeite 12 des genannten Werkes) wird aber dieſer als Erfinder des Baues bezeichnet, und zwar auf Grund der Bekanntgebung des hölzernen Baumodells und der von *Jodoco del Badia* veröffentlichten Baurechnungen[106]). Nach ihnen wurden im Auguſt 1489 alte Fundamente aus der Baugrube entfernt, und 1490 wurde mit den Mauern der neuen begonnen, von welcher Zeit an ſchon *Cronaca* am Baue tätig war; *Giuliano da Sangallo* erhielt für ſein erſtes Hauptmodell aus Holz zwiſchen dem 19. September 1489 und dem darauffolgenden 6. Februar in drei Abſchlagszahlungen 115 Lire 10 Soldi »*per sua manifattura e parte di legname messo in fare el modello del deficio della chasa*«.

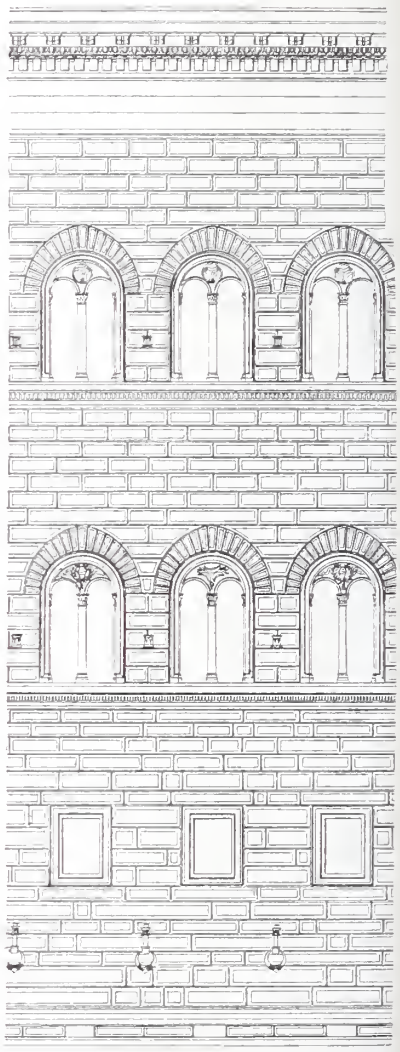
Eine Anſicht des »*primo modello di legno*« wurde im angezogenen Werke auf Tafel 15 durch Lichtdruck wiedergegeben, und wir ſehen daraus, daß die jetzige dreiſtöckige Anlage zu 9 bezw. 13 Fenſtern mit den Eingangstoren und rechteckigen Mezzaninfenſtern, die gekuppelten Rundbogenfenſter mit Säulchen und exzentriſchen Entlaſtungsbogen, ſowie das antikiſierende Konſolengeſims der urſprünglichen Anordnung angehören. Dagegen ſind im Erdgeſchoß am Modell nach der Schablone abgewölbte Ruſtikaquader, wie am *Palazzo Gondi*, vorgeſehen, im Obergeſchoß eine Art von Diamantquadern (abgeſtumpfte Pyramiden oder breit abgefaſte Kanten) angenommen und die Quader des zweiten Obergeſchoſſes glatt bearbeitet durchgeführt; der Aſtragal iſt unterdrückt, die Konſolen des Hauptgeſimſes ſind geſtelzt, einfach in der Form und nahe geſtellt, wobei übrigens geſagt werden muß, daß es in ſeiner Höhe und Ausladung gut zum ganzen Baue geſtimmt iſt. Die Zahnſchnitte am Hauptgeſims und an den Gurtgeſimſen fehlen nicht. Eine Abſtufung im Ausdruck war bei der Quaderbehandlung in den verſchiedenen Stockwerken auch beim erſten Modell, wie nachher bei der Ausführung, aber nur in etwas anderer Weiſe, in

[106]) Siehe: *Raccolta delle migliore fabbriche antiche e moderne di Firenze, misurate e disegnate dal Vero. Opera condotta fino alla tavola LXXIV. a cura degli architetti Riccardo ed Enrico Mazzanti, Torquato del Lungo e Pietro Berti e proseguita da altri distinti architetti con illustrazioni storiche di Jodoco del Badia.* Florenz 1886/87.

der Abſicht der Baumeiſter gelegen. Eine geometriſche Teilanſicht der Faſſade gibt Abb. 231 nach *Grandjean* und *Famin* a. a. O.

Nach Angabe des *del Badia* wurde der Bau ſo gefördert, daß im Juli 1500 die Konſolen des Hauptgeſimſes auf der Hälfte gegen den *Mercato vecchio* verſetzt waren, und am 15. September des gleichen Jahres war dieſer Teil vollendet. Unfertig ſteht aber heute noch das vielbewunderte Hauptgeſimſe. Vollendet iſt dasſelbe nur auf der Strecke nach dem kleinen Platze und zur Hälfte an der Faſſade nach der rechtwinkelig aufſtoßenden Straßenfront — alſo genau die Hälfte der geplanten Ausdehnung (vergl. Abb. 233).

Abb. 231.



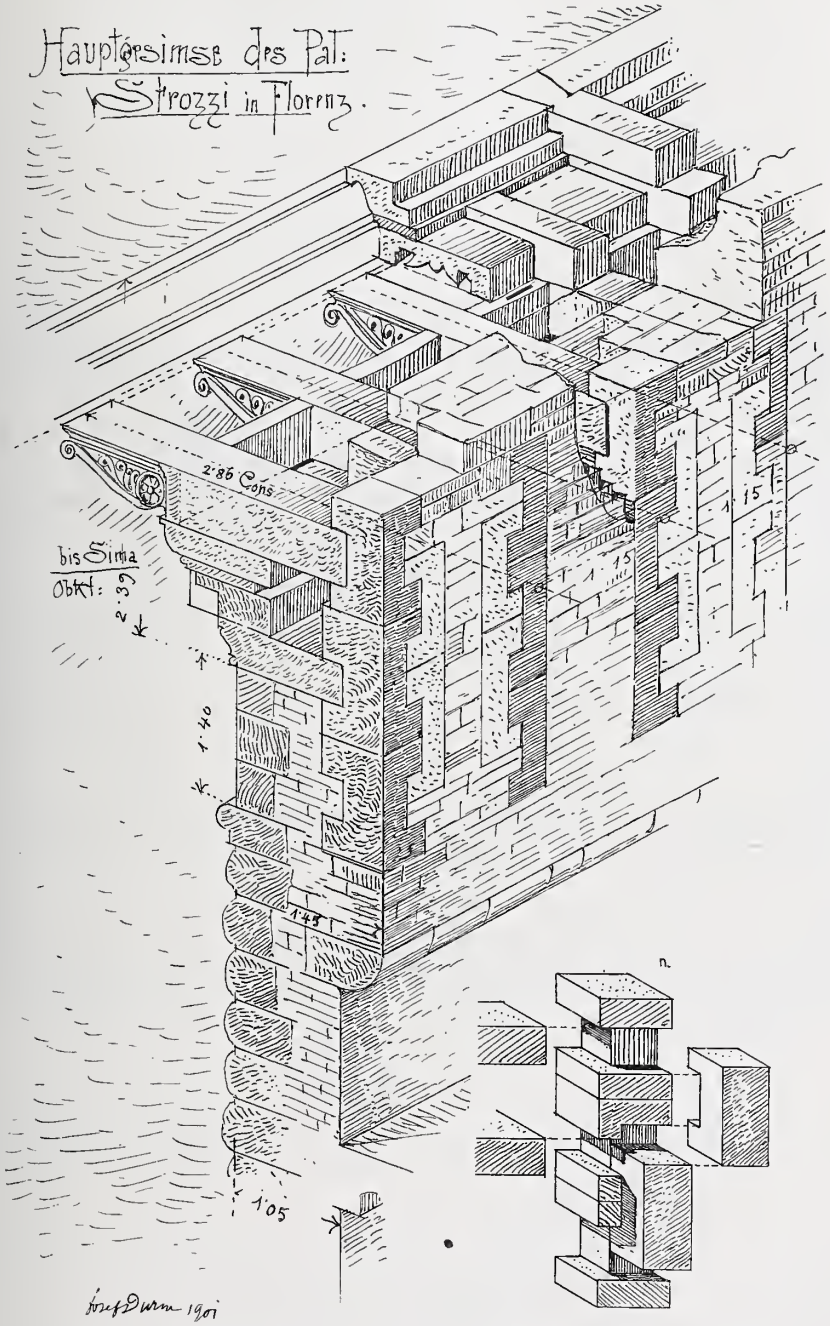
Faſſadenſchema des *Palazzo Strozzi* in Florenz.

Cronaca ſtarb 1508 und *Giuliano da Sangallo* 1516; folglich hat der erſte Baumeiſter ſeinen Nachfolger, den Konſtrukteur des vielbewunderten Hauptgeſimſes, um 8 Jahre überlebt.

Die geſtellte Aufgabe war, über einer 1,10 m, durch Überkragung 1,46 m dicken Mauer ein 2,208 m ausladendes ſteinernes Hauptgeſims anzubringen. Sie wurde gelöſt, indem die Konſolen als wirkliche Träger von 2,86 m Länge, 0,612 m Breite und 0,45 m Höhe behandelt ſind, die 1,76 m vor der guten Flucht vorkragen und durch die überführenden Glieder (Karnies, Zahnſchnittleiſte und Eierſtabſims) noch auf 0,80 m abgeſtützt ſind, ſo daß ſie, ſtrenge genommen, nur auf 1,10 m freitragend angeſehen werden können. Dieſe von Mitte zu Mitte 1,507 m auseinander liegenden Steinbalkenkonſolen greifen in bündig mit der guten Flucht der Innenſeite der überkragten Mauer liegende ausgekröpfte Ankerſteine von 1,15 m Höhe ein und tragen dort noch eine Übermauerung von 1,40 m Dicke und bis zur abgetreppten Spitze 2,30 m Höhe. Die Übermauerung nimmt aber noch die Laſt des rückwärts abfallenden Pultdaches von etwa 8 m Spannweite auf. Für Verſpannung und Hinterlaſt iſt alſo reichlich geſorgt. Dieſer wirken entgegen die 22 cm dicken, ausgehöhlten Kaſſettenplatten, die 12 cm dicke Zierleiſte der Hängeplatte und die Sima, aus 41 cm hohen und 75 cm tiefen, ausgehöhlten Stücken beſtehend. Zwiſchen die Konſolen ſind, die krönende Zierleiſte mitgemeſſen, 23 cm dicke Füllplatten eingeſpannt. Zwiſchen die kaſſettierten Füllplatten ſchieben ſich noch, immer eine Konſole ausgelaſſen, aber auf dieſen lagernd, Binderbalken von 40 cm Breite, 35 cm Höhe und 1,50 m Länge, und wieder über dieſen ſind ſolche von 50 cm Breite, 41 cm Höhe und 1,80 m Länge aufgelegt, in welche die Zwiſchenſtücke ſchwalbenſchwanzförmig eingepaßt ſind. Das Binderſtück zwiſchen den

Kaſſetten iſt für die Aufnahme des krönenden Gliedes der Hängeplatte ausgekröpft.

Abb. 232.

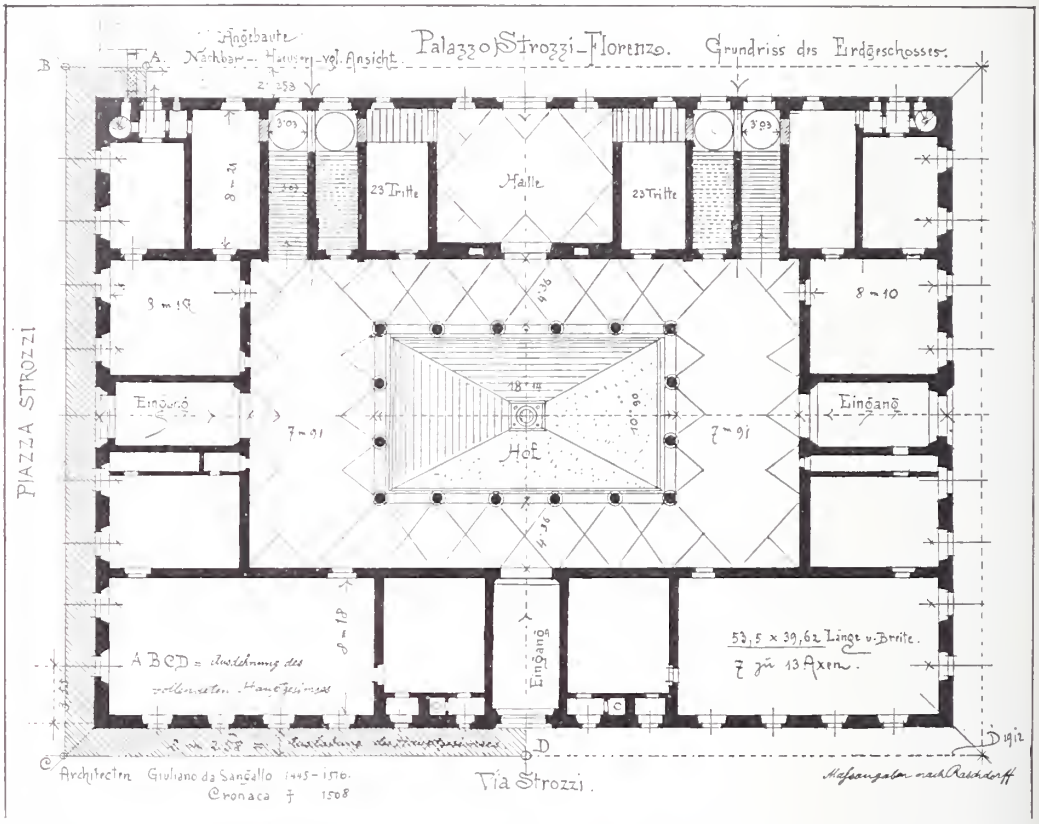


Konſtruktion des ſteinernen Hauptgeſimſes am *Palazzo Strozzi* in Florenz [107]).

Die den Konſolen zugemutete Laſt, welche der Einſpannung und Übermauerung entgegenwirkt, iſt alſo keine große. Durch 1,16 m hohe Ankerſteine wird das unterſte überführende Glied des Hauptgeſimſes, die Karniesleiſte mit den Rundſtäbchen gehalten; ſie iſt plattenartig geſtaltet, lagert 1 m auf dem

Mauerwerk und kragt nur 20 cm über dasfelbe vor. Sie rückwärts noch in einen ausgekröpften Quader einzufpannen, war überflüffig. Neben drei übereinander gefetzten, zweifeitig ausgekröpften, 0,75 m dicken Steinen find der Höhe nach zwei einfeitig ausgekröpfte Werkftücke angeordnet, welche die erfteren faffen. Von diefem Steinklammerwerk ift jede Konfole umgeben und gehalten (Abb. 232). Das Gefims würde wohl auch ohne jene Verklammerung gehalten haben; denn die Bedingungen für die Güte der Konftruktion liegen in der Verwendung der tief eingreifenden Steinbalkenkonfolen mit der ftattlichen Hintermauerung und der Hohlkonftruktion der ausladenden krönenden

Abb. 233.



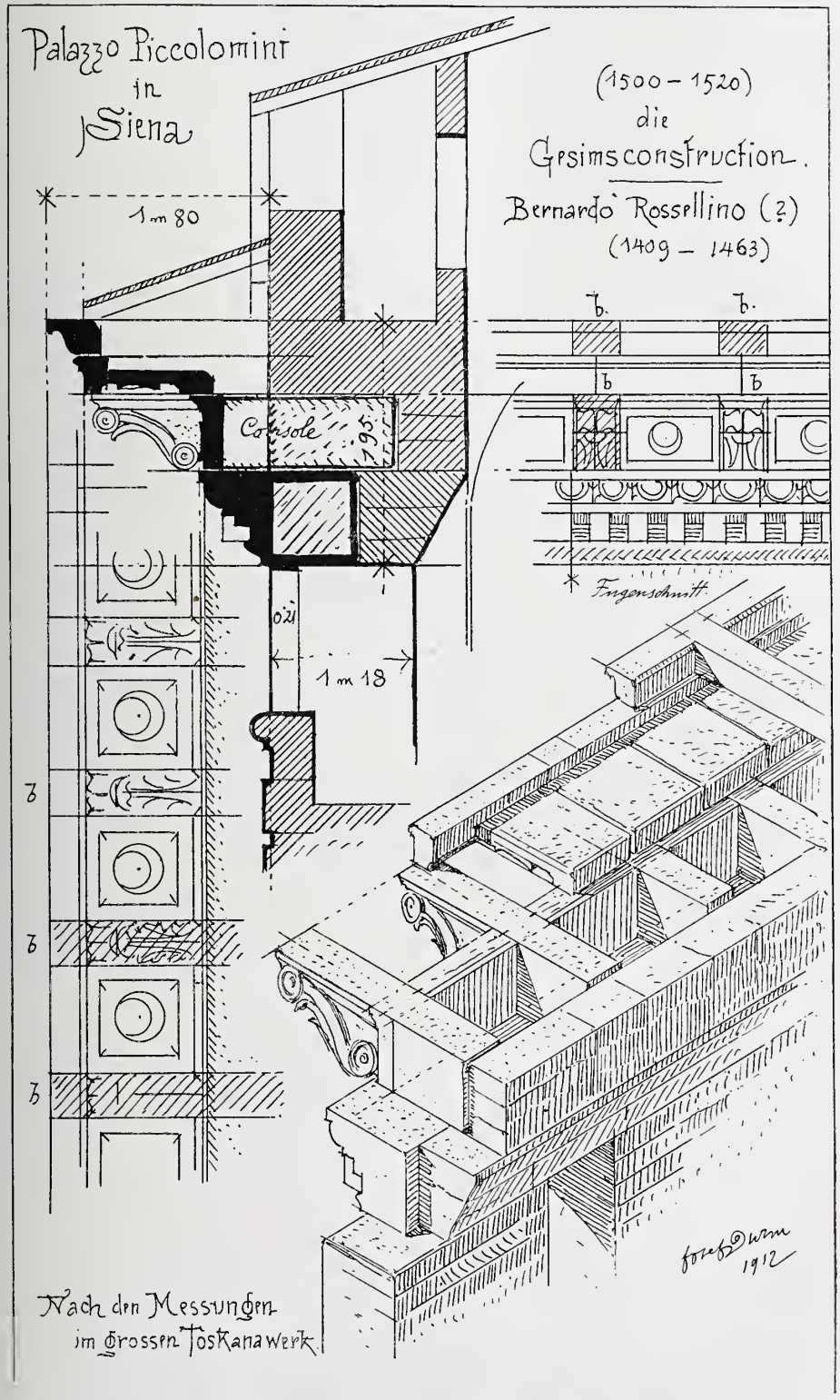
Grundriß des *Palazzo Strozzi* in Florenz unter Angabe des ausgeführten Teils des Hauptgefimfes *ABCD*.

Gefimsteile. Zweckmäßig war nur das Einfpannen der Steinbalkenkonfolen in die ausgekröpften fchweren Ankerfteine (Abb. 232 [107]).

[107] Die gleiche Konftruktion des Gefimfes findet fich an dem von *Bernardo Rossellino* entworfenen *Palazzo Piccolomini* in Siena — *eseguito da altri maestri* — nach der Angabe *v. Stegmann*'s Bl. 13 des großen Toskanawerkes. Auch *v. Geymüller* meint, daß *Bernardo Rossellino* nicht mit Sicherheit als der Urheber diefes von *Pius II.* errichteten Baues bezeichnet werden könne, indem auch z. B. *Federighi* für diefen angefehen werden dürfe „doch ftehe er dem *Palazzo Strozzi* in Florenz am nächften, und nur der kleine *Palazzo Spannocchi* käme ihm durch Stil und Gentilezza näher". Mit dem Palafte wurde nach dem 27. Oktober 1469 begonnen und nach 1500 wurde dort immer noch weitergearbeitet. Das Blattwerk am Kranzgefimfe, deffen „intereffante Konftruktion" *v. Stegmann* und *v. Geymüller* hervorheben, könnte aus der Zeit von 1500—1520 ftammen. Die Nutzanwendung aus der „intereffanten Konftruktion" ziehen fie aber nicht, ihre Identität mit der vom *Palazzo Strozzi* fällt ihnen nicht weiter auf. Das Gefimfe des letzteren war, wenn auch nicht in feiner ganzen Ausdehnung, im Juli 1500 fertig — ift alfo genau datiert. Um diefelbe Zeit foll das Laubwerk an dem Sienefer Palaft gefertigt worden fein, eine genaue Datierung liegt nicht vor. Wer bleibt bei diefer Unficherheit der Urheber der geprieſenen Konftruktion? *Rossellino* und feine Gefellen oder *Cronaca*?

v. Stegmann und *v. Geymüller* haben in dem mehrfach genannten Werke die Konftruktion zum erften Male eingehend auf ficherer Grundlage dargeftellt, aber das Material weder im Text, noch im Bilde anfchaulich und klar

Abb. 234.



Gesimskonstruktion am *Palazzo Piccolomini* in Siena.

Das Syſtem der Faſſade des Palaſtes iſt durch das Schema in Abb. 231 dargeſtellt, der Grundriß durch Abb. 233.

Der Säulenhof des *Cronaca* (6×4 Säulen, die Eckſäulen doppelt gezählt) zeigt im Obergeſchoß an den zwei Schmalſeiten eine rundbogig überſpannte Pfeilerſtellung, an den Langſeiten eine Blendbogenſtellung mit eingeſetzten Rechteckfenſtern und darüber Rundmedaillons im Bogenfeld, während im oberſten Geſchoß an den beiden Schmalſeiten gerade überdeckte Loggien angeordnet ſind, deren Gebälke auf Steinſäulen korinthiſcher Ordnung ruhen. Der offene Dachſtuhl bildet bei den Loggien die Decke.

Die Kompoſitaſäulen zu ebener Erde haben zwiſchen dem Kapitell und dem Bogenanfänger das ſpätrömiſche Polſter eingeſchoben; die Archivolten ſind antik gegliedert; die Bogenſcheitel tragen flache Schlußſteine mit Blattwerk. Über den Bogen ſind in regelrecht antiker Weiſe Architrav, Fries und Geſims weggeführt und darüber bis Fenſterbankhöhe eine beſondere Brüſtung angeordnet, alſo eine Neuerung gegenüber der ſonſt angeordneten Fenſterbankgurte.

129. *Palazzo Gondi.*

Schön abgeſtuftes Quaderwerk zeigt noch der von *Giuliano da Sangallo* für den reichen Kaufmann *Giuliano Gondi* entworfene, gleichnamige Palaſt, der 1481 oder 1490 begonnen, erſt 1874 von *Poggi* ausgebaut worden war, aber nicht in ſeiner urſprünglichen Ausdehnung. Zu drei Stockwerken mit 4,80 m großen Achſenweiten ausgeführt, das Mittelgeſchoß 8,40 m hoch, durch ein dürftiges, ſteinernes Balkenkopfgeſims mit Zahnſchnittleiſten abgeſchloſſen, zeigt die Ruſtika des unteren Stockwerkes die ähnliche Behandlung, wie ſie *Sangallo* an ſeinem Modell für den *Strozzi*-Palaſt vorgeſehen hatte unter Anwendung nicht gleich hoher Schichten, während am Mittelſtock die Oberflächen der Quader fein geſtockt und durch rechteckige Falze voneinander getrennt ſind. Im oberſten Geſchoß ſind ſie gleichfalls glatt gearbeitet, aber mit feinen Fugen, ohne beſondere Markierung derſelben, verſetzt (Abb. 235).

Die profilierten Umrahmungen der Fenſter ſind breit, die Entlaſtungsbogen, abweichend von denjenigen bei *Pitti*, *Riccardi* und *Strozzi*, abgetreppt, um einen beſſeren Anſchluß und eine beſſere Verbindung mit den horizontalen Quaderſchichten zu ermöglichen. Dies verführte den *Giuliano* zu der kleinen Spielerei, zwiſchen den Bogen ſchildartige Stücke mit Schrägfugen (Abb. 235) einzuſetzen, in deren Mitte Eiſenſtifte vorſtehen, deren Zweck mir unbekannt geblieben iſt. Da doch einmal ungleich hohe Schichten angenommen waren, ſo ließ ſich bei den Anſchlüſſen der geraden Schichten an die Bogenquader eine einfachere Anordnung wohl herſtellen. In bezug auf einen ſachgemäßen Steinſchnitt iſt der abgetreppte Bogen als ein Fortſchritt zu bezeichnen, der in dieſer Art aber keine Erfindung des *Giuliano* iſt. Die Stockwerke ſind durch Fenſterbankgurten mit Zahnſchnitten im oberſten und kleinen Konſolen im Mittelgeſchoß getrennt; das Hauptgeſims, $^1/_{24}$ der Gebäudehöhe, iſt in der

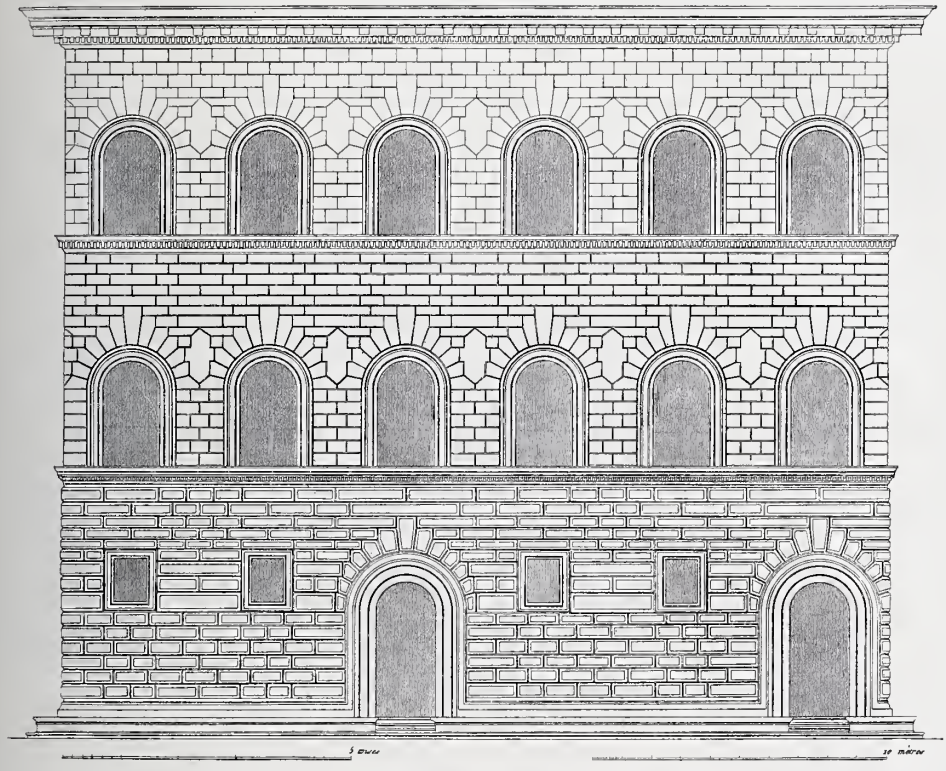
verwertet. Auch ſtehen Text und Darſtellung in einigen Punkten im Widerſpruch miteinander (vergl. S. 7 des Textes und Taf. 16, wo auch unbedingt der Geſimsſchnitt hätte vervollſtändigt werden müſſen, und wo auch hätte angegeben werden können, daß wir es beim *Palazzo Strozzi* nicht mit einem Mauerwerk, das durchweg aus Quadern geſchichtet iſt, zu tun haben).

Sonſt geben wir gern zu, daß die verſchiedenen Publikationen über dieſe Geſimskonſtruktion von deutſcher und franzöſiſcher Seite zum Teil ganz fehlerhaft ſind oder einzelne Unrichtigkeiten aufweiſen; aber wenn man im Glashauſe ſitzt, ſoll man nicht mit Steinen werfen! — Sehr anſchaulich hat *Warth* das genannte Material verarbeitet in: G. A. Breymann. Allgemeine Baukonſtruktionslehre, 7. Aufl., Bd. I (Leipzig 1903), S. 111 u. Fig. 330, wenn es auch, was die Sima und ihr Unterglied anbetrifft, nicht ganz mit dem Texte auf S. 7 des oben angezogenen Werkes übereinſtimmt.

Höhenabmeſſung zu ſchwach und nicht zur ganzen Höhe des Baues geſtimmt[108]).

Schön iſt der Säulenhof mit der zwiſchen den Säulen eingebauten, ſeitlich offen angelegten Treppe, mit ihrer reichverzierten Steinbaluſtrade, den ornamentierten Treppentrittſtirnen und der kleinen Fontäne. Seine korinthiſchen Kapitelle tragen das ſpätrömiſche Zwiſchenſtück, auf welchem erſt die Bogen aufſitzen; die Bogenſcheitel ſind mit dem vorgehefteten Volutenblatt als Schlußſtein geſchmückt. Im Inneren wäre noch der Prachtkamin aus der Zeit der Erbauung zu nennen.

Abb. 235.



Faſſade des *Palazzo Gondi* in Florenz.

Eine beſondere Stellung unter den Paläſten der Frührenaiſſance nimmt der *Palazzo Guadagni* ein, inſofern bei ihm von der fortifikatoriſchen Derbheit und Ruſtizität der Umfaſſungsmauern abgeſehen iſt. Nicht als trotziger Burgenbau, ſondern in Formen und Verhältniſſen heiter und gefällig tritt er uns entgegen, und nur das Erdgeſchoß erinnert noch in ſchwachem Abglanz an jenen. Das Stadthaus des freien, zur Ruhe gekommenen Bürgertums ſpricht uns hier an.

130. *Palazzo Guadagni.*

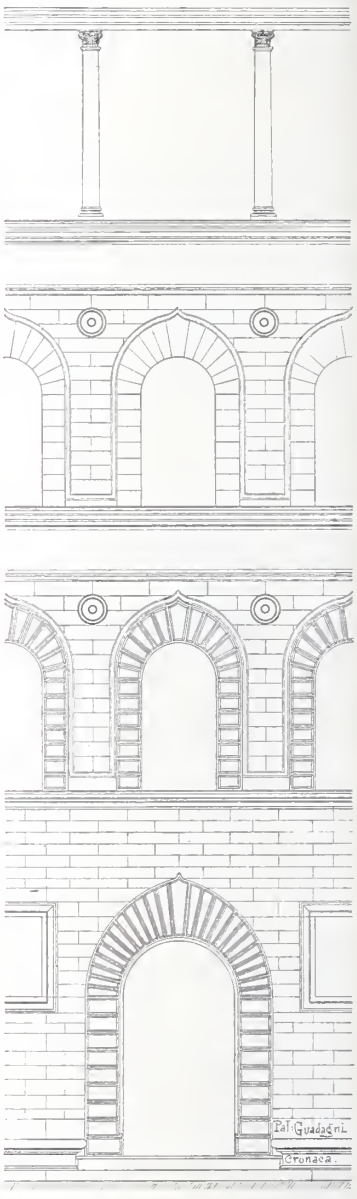
Urſprünglich für den Seidenhändler und Fabrikanten *Rinieri di Bernardo di Domenico Dei* in den Jahren 1500—06 erbaut, trägt der Palaſt erſt ſeit 1684 den bekannteren Namen *Guadagni*. Die Familie *Dei* beſaß in der am gleichen

[108]) *Raschdorff* gibt (a. a. O.), nach *Redtenbacher* die Geſimshöhe zu $^1/_{17}$ der Gebäudehöhe an, zeichnet aber auf Taf. 80 daſelbſt richtig $^1/_{24}$, wie auch *v. Stegmann* und *v. Geymüller* auf Bl. 8 *(Giuliano da Sangallo)* ihres großen Werkes. Letztere geben auch im III. Stockwerk die Steinfenſterkreuze mit den Steinplatten im Bogenfeld und dem Wappenzeichen — den gebogenen Arm mit dem Meſſer in der Fauſt — in den Bogenzwickeln noch an.

Platze gelegenen Kirche von *S. Spirito* eine Kapelle, und da nun *Cronaca* an diefem Kirchenbau tätig war, fo dürfte das Zufammenbringen feines Namens mit dem Palaftbau wohl erlaubt fein und *Cronaca* als Baumeifter desfelben angenommen werden, obgleich bis jetzt kein Dokument aufzubringen war, welches ihn nennt[109]).

Der Palaft ift aus *Pietra bigia* erbaut, hat drei Stockwerke mit einer offenen Loggia darüber, an der Seite nach dem Platze 7 Achfen bei Stockwerkshöhen von Fenfterbankgurte zu Fenfterbankgurte von 5,68 m und ift durch ein 2,30 m ausladendes Sparrengefims gekrönt und gefchützt. Er zeigt das Erdgefchoß aus Quadern mit hochgelegenen, viereckigen Mezzaninfenftern und großer Toröffnung in der Mittelachfe, durch Quaderketten bei den Ecken begrenzt. Die Quader find aus Stücken von ungleicher Länge und Höhe gefchichtet. Alle haben den fein gearbeiteten Saumfchlag von 1 bis $1^1/_2$ cm Breite und ganz regelmäßig fein geftockte Spiegel. Eine ftumpfe Gurte, ohne die üblichen Zahnfchnitte, fchließt das Gefchoß ab, die fich bei den Obergefchoffen in der gleichen Art und Profilierung wiederholt. Die Halbrundfenfter find mit Quaderketten, deren Breite gleich $^1/_3$ der Lichtweite ift, umfäumt, die der Bogenform, nach dem Scheitel zu ftärker werdend, folgen und dort in einer Schneppe endigen. Die Mauerflächen zwifchen den Fenftern und den Gurten find verputzt und der Putz mit *Sgraffito* in der Art belebt, daß unter den Fenfterbankgurten breite Friefe mit Blumen und Palmetten hinziehen, während die übrigen Flächen quadriert find und in jedem Fenfterpfeilerfeld als Ornament nur eine Rofette aufnehmen. Die Quaderketten der Ecken find nach oben in der Breite und im Ausdruck abgeftuft; letzteres ift auch bei den Fenfterumrahmungen der Fall. Überall waltet der gleiche, feine Sinn im großen, wie im kleinen; immer ift dem Gefühle Rechnung getragen, welches die Abftufung der architektonifchen Formen im Ausdruck nach oben verlangt. (Vergl. Abb. 236, befonders für das Syftem der Faffade.)

Abb. 236.



Teilfaffade des *Palazzo Guadagni* in Florenz.

Das Erdgefchoß zieren die typifchen Ringe, an der Ecke die fchmiedeeiferne Laterne des *Caparra*, ähnlich der am *Palazzo Strozzi*, und die Pfeiler im Mittel- und Obergefchoß die bekannten Fahnenhalter. Im zweiten Obergefchoß hängt an der Konfole mit Bandfchleifen

[109]) *Burckhardt, Lübke, v. Geymüller* und *v. Stegmann* halten nach *Fantozzi* (*Nuova guida di Firenze* 1844) an *Cronaca* als Baumeifter feft, und folange nichts Beftimmteres für diefe Annahme geboten werden kann, muß man damit vorlieb nehmen.

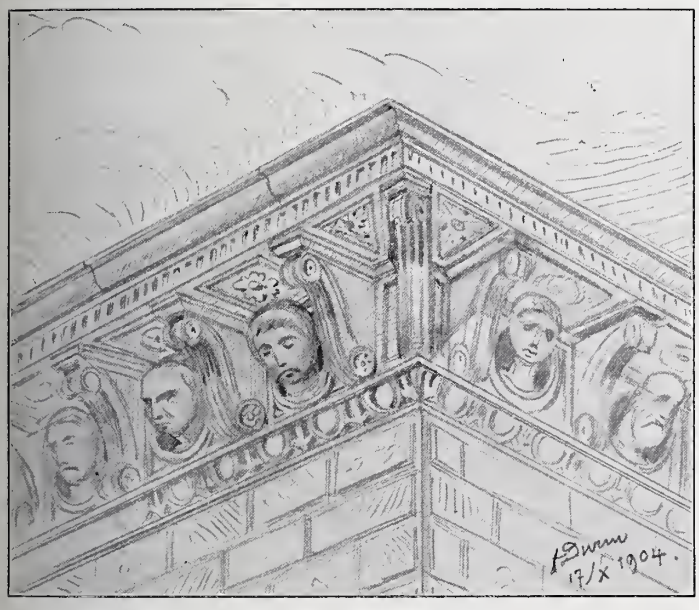
das große ſteinerne Wappenſchild des Hausherrn. Beſonders ausgezeichnet iſt hier die Ecke der Quaderkette, indem ſie von Stockwerk zu Stockwerk durch ein langgeſtrecktes Halbſäulchen mit Fuß und Kapitell beſetzt iſt. Die Endigung des Säulchens am Eckpfeiler der Loggia iſt bei *Raschdorff* (a. a. O., Tafel 52) richtig gegeben, bei *v. Geymüller* und *v. Stegmann* (a. a. O., Bl. 2, [*Cronaca*]) dagegen nicht.

Den Bau umzieht nach den zwei Straßenſeiten die übliche Sockelbank; die Steinſäulen der Loggia haben die doriſierenden Kapitelle mit dem Blattumſchlag an den Ecken; die übergelegten Architrave, auf denen das Sparrengeſims ruht, ſind wie dieſes aus Holz.

In dieſer Klaſſe der Paläſte frühen Stils, bei denen auf eine Faſſadengliederung verzichtet iſt, mögen noch der halbgotiſche *Palazzo Nerucci* in Siena und *del Refugio* daſelbſt genannt werden; ferner die Paläſte *Piccolomini* und *Spannocchi*, die mit den Anordnungen der beſprochenen Florentiner zuſammengehen.

131. *Palazzo Nerucci*, *Piccolomini* und *Spannocchi* zu Siena.

Abb. 237.



Hauptgeſimſe des *Palazzo Spannocchi* in Siena.

Am *Palazzo Piccolomini* iſt als Beſonderheit anzuführen, daß er im Frieſe zwiſchen dem Aſtragal und dem antiken Konſolengeſims einfache viereckige Fenſteröffnungen zeigt. (Vergl. auch das über die Konſtruktion des Hauptgeſimſes Geſagte.)

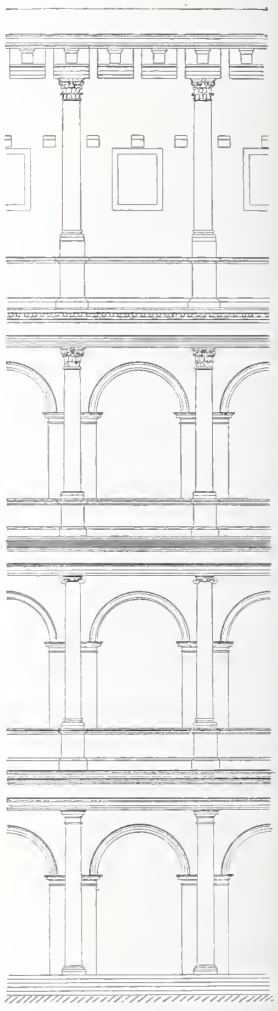
Bei dem aus Tuffquadern erbauten *Spannocchi* (wohl von *Francesco di Giorgio* 1436—1502) ſitzt das Geſims ohne vorbereitende Gliederungen auf dem oberſten Geſchoſſe auf, iſt aber in der Größe zur Gebäudehöhe geſtimmt. Auf einem Eierſtabgeſims ſtehen die hochſtrebenden Volutenkonſolen, deren Zwiſchenfelder mit ſtark vortretenden Medaillonköpfen aus Terrakotta verziert ſind. Eine Hängeplatte mit ornamentierter Vorderanſicht und eine Sima ſchließen das intereſſante Hauptgeſims ab. (Vergl. Abb. 237 des Geſimſes.)

Neben der Gruppe von Gewaltmenſchen, welche die genannten Trutzpaläſte ſchufen und jeder feineren, ornamentierten Architekturform bewußt aus dem Wege gingen, tritt ein Meiſter von hohem Wiſſen und Können mit ſeinen Anſichten und Werken auf. Beinahe gleichzeitig, und Hand in Hand mit jenen, eröffnet der große *Leon Battista Alberti* (1404—1492) den Reigen. Auch er iſt beſtrebt, durch wohlerwogene Wechſelwirkungen zwiſchen Öffnungen und Maſſen eine vollwirkende Architektur zu ſchaffen, wobei er aber den ſchmuckloſen Mauerflächen der Florentiner und Sieneſer Paläſte eine andere Belebung

zuteil werden laſſen will, als durch Boſſenquader oder *Sgraffito*-Malereien auf Putzgrund. Er ſtellt ſich auf den Boden der antik-römiſchen Kunſt, die ein Gleichgewicht zwiſchen Horizontal- und Vertikalkompoſition hergeſtellt hatte und nicht einſeitig auf der Herrſchaft der Horizontal- oder Vertikalgliederung beſteht. (Vergl. Abb. 238 u. 239 des Faſſadenſyſtems des *Colosseums* und der *Maison Carrée* zu Nîmes.) Ihm leiſtet Meiſter *B. Rossellino* Gefolgſchaft (1409—1463). Was beide wollen, hat mit der großen Wucht und dem Ernſte der Leiſtungen der genannten Florentiner Mitbegründer der toskaniſchen Renaiſſance nichts zu tun. *Alberti* ſtellt ſich mit ſeinem Hauptwerke, dem *Palazzo Rucellai* in Florenz auf eigene Füße und gibt das, was ſeiner Überzeugung entſpricht. Erſtmals brachte er bei dieſem, zur Belebung der äußern Wandflächen, die antiken Säulenordnungen mit ihren Geſimſungen zur Anwendung, wobei er letztere als Fenſterbrüſtungen durchführte, die Poſtamente unter den Pilaſtern preisgebend.

132. *Palazzo Rucellai.*

Abb. 238.



Teilſtück der *Colosseums*-Faſſade in Rom (antik).

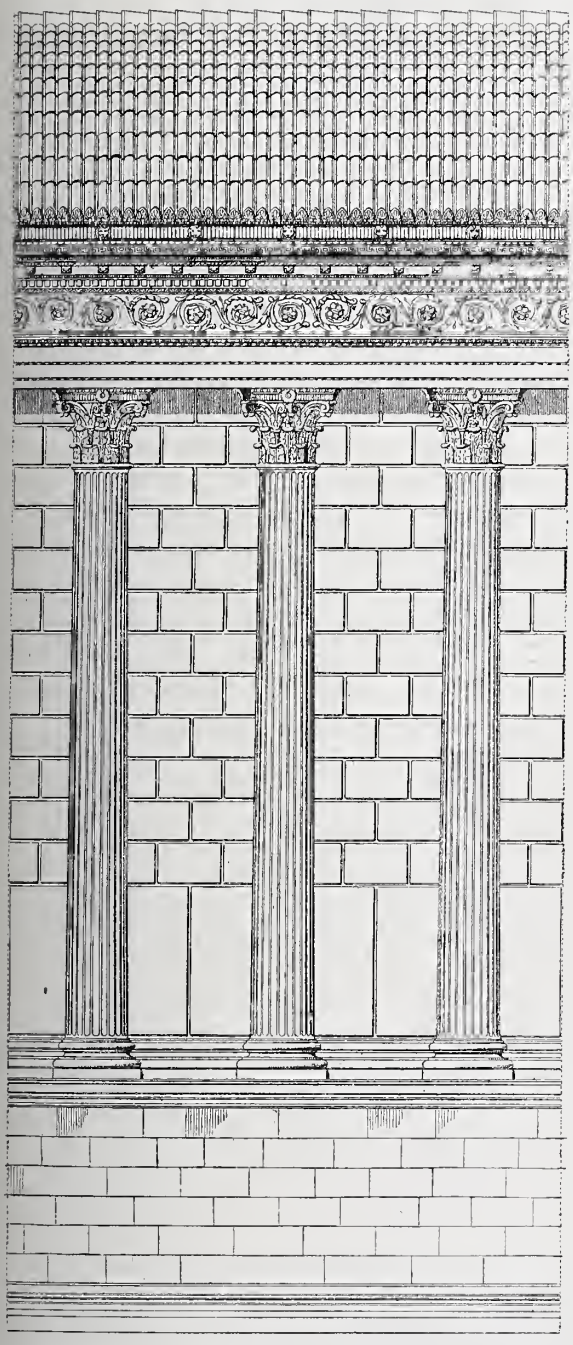
Von einer außerordentlichen Feinheit des Reliefs ſind die Gliederungen; nur wenig treten die Pilaſter über die Faſſadenflächen vor; von einer Abſtufung des Flächenmauerwerkes iſt Umgang genommen; gleichmäßig iſt dasſelbe in allen Stockwerken durchgeführt, aber in ungleich hohen, unregelmäßigen Schichten. Die einzelnen Quaderflächen ſind durch rechteckige, wenig tiefe Falze voneinander getrennt und ſind wie die Quader, aus denen die Pilaſter geſchichtet ſind, mit einem Saumſchlag umrändert und im Spiegel fein geſpitzt.

Von Ruſtika kann hier keine Rede ſein; bei dieſer ſchematiſchen, glatten und gleichmäßigen Betonung der Flächen muß die landläufige Redensart, als ſei eine Verbindung von Ruſtika mit Pilaſtern vorhanden, abgelehnt werden. Was hier geleiſtet iſt, kommt auch an römiſchen Bauten vor, ohne daß man die durch Falze getrennten, glatten Quader „Ruſtika“ getauft hätte. *Alberti* legt ſeine Abſtufung in der Faſſade lediglich auf die Ordnungen, die er ganz in antikem Sinne verwendet: zu unterſt die kräftige doriſche, dann, unter Übergehung der joniſchen, in den zwei oberen Stockwerken die reichere korinthiſche mit einem Hauptgeſims, das die Mitte hält zwiſchen einem ſolchen, das nur für das oberſte Geſchoß und einem ſolchen, das für die ganze Gebäudehöhe entworfen iſt. Die Geſimſungen und Pilaſter wollen keine Funktion haben; ſie drängen ſich nicht ſtruktiv vor; ſie wollen nur als leicht aufgetragener Schmuck ein Wort mitſprechen, und in dieſem Sinne wird das Motiv der Faſſadengliederung erträglich.

Die Geſimſe ſind denen der gotiſchen Paläſte entſprechend angeordnet; die größeren als Fenſterbankgurten durchgeführt, darunter ein flach ornamentierter Fries und unter ihm der fein profilierte Architrav. Dieſe Anordnung wieder-

holt ſich in jedem Stockwerk; zwiſchen die Horizontalgliederungen ſind die Pilaſter eingeſtellt. Die Kapitelle der toskaniſchen Ordnung ſind noch etwas ungeſchickt und befangen, diejenigen der korinthiſchen ebenfalls, die Konſolen des Hauptgeſimſes, wie auch die Profilierung des darunter befindlichen Architravs, etwas plump. Die Fenſter ſind durch Säulchen geteilt, denen in den Leibungen Pilaſter entgegenkommen; darüber liegt ein Architrav, über welchem der große Rundbogen und die kleinen Bogen der Halbrundfenſter beginnen. Die Bogen ſind konzentriſch geführt; das jetzt zum Teil vermauerte Halbrund und das Vollrund im Tympanon waren früher offen, wie die zwei äußerſten Fenſter rechts beweiſen. Die ganze Palaſtfaſſade würde einen anderen Eindruck machen, wenn dieſe Ausmauerungen weg wären, die ſie ſtumpf und flach erſcheinen laſſen, weil das beabſichtigte Verhältnis zwiſchen Durchbrechungen und geſchloſſenen Maſſen fehlt — das Gleichgewicht in der Wechſelwirkung iſt geſtört, gleichwie zur Zeit bei *Pitti* u. a.

Abb. 239.



Teilſtück der Seitenfaſſade der ſog. *Maison Carrée* in Nîmes (antik römiſch).

Das Verlangen nach Sicherheit der Bewohner macht ſich auch bei dieſem Baue feinerer Art noch geltend, indem, wie bei *Guadagni*, nur kleine, hochgelegene Viereckfenſter die Wandflächen im Erdgeſchoß beleben. Die Pilaſtergliederung beginnt über der Sockelbank auf einem Unterbau, deſſen Flächen nach Art des *Opus reticulatum* behandelt und durch Poſtamente, den Pilaſtern entſprechend, geteilt ſind. Die eiſernen Fahnenhalter und die Fenſterſchutzhaken in Kämpferhöhe fehlen in den Obergeſchoſſen nicht, ebenſowenig die an Konſolen hängenden Steinwappen mit ihren fliegenden Bändern, die aber hier nicht an

den Gebäudeecken, ſondern unter dem Architrav des Mittelgeſchoſſes in der Achſe eines Fenſters angebracht ſind. Das Faſſadenſyſtem des Palaſtes gibt Abb. 240, und Abb. 241 ein Fenſterdetail in größerem Maßſtab.

Auch dieſer Palaſt wurde, wie die vorgenannten, durch einen Kaufmann, aus einer angeſehenen Färberfamilie hervorgegangen, der mit Reichtum Bildung verband, in das Daſein gerufen, und nach *del Badia* in der Zeit von 1446—51, wie aus den Steuerregiſtern entnommen wurde, erbaut. Er wird dem *Alberti* und dem *Rossellino* zugeſchrieben.

Ein Zeitgenoſſe *Vasari*'s nennt den *Bernardo Rossellino* als Verfertiger des Modells; andere wollen dem *Rossellino* das Hauptgeſims, die Profilierungen und das ornamentale Detail überlaſſen und dem *Alberti* nur einen Einfluß auf die Faſſade zugeſtehen. Man könnte *Alberti* (1404—71) wegen der toskaniſchen Pilaſterkapitelle und wegen des Hauptgeſimſes wohl ablehnen, wenn 12 Jahre ſpäter nicht der Palaſt in Pienza unbeſtritten von *Rossellino* erbaut worden wäre. Nach dieſer Leiſtung halte ich an *Alberti* als Meiſter für den *Palazzo Rucellai* feſt, auch wenn die Säulenſtellung mit Bogen im Hofe gegen ihn ſprechen ſollte.

Der einſtige Grundriß iſt jetzt nicht mehr erkennbar; aber ſoviel iſt zu erſehen, daß der Palaſt um 4 Achſen hatte weiter gebaut werden ſollen.

133. *Palazzo Piccolomini* in Pienza.

Ein Altersgenoſſe *Alberti*'s, der als Architekt und Bildhauer bekannt gewordene Florentiner *Bernardo Rossellino* (1409—63), der mit ſeinen vier Brüdern ein Steinmetz- und Baugeſchäft betrieb, erbaute in den Jahren 1460—62 (andere wollen 1459—63) den *Palazzo Piccolomini* in Pienza nach dem gleichen Schema, wie 12 Jahre früher *Alberti* den *Palazzo Rucellai* in Florenz.

Man könnte die Pientiner Faſſade als ein Plagiat bezeichnen, wenn die Urheberſchaft der beiden Paläſte vollkommen zweifellos wäre; da aber für beide die Meiſter, *Alberti* und *Rossellino*, als Urheber genannt werden, ſo wollen wir zunächſt den Vorwurf nicht aufrecht erhalten.

Die Anordnung des Sockels, der Pilaſter, der Geſimſe und Fenſter iſt in Pienza die gleiche wie in Florenz; nur iſt in Florenz eine größere Mauerfläche zwiſchen den Bogenſcheiteln und der Architrav-Unterkante der Geſimſe gelaſſen, was dort ſehr viel dazu beiträgt, die Faſſade vornehmer erſcheinen zu laſſen.

Die Behandlung der Faſſadenflächen iſt an beiden Orten die gleiche: Quader mit rechteckig eingeſenkten Falzen; die Pilaſterbreiten nehmen in den drei Stockwerken übereinſtimmend ab; dagegen ſind in Florenz die Schaftflächen bei allen drei Ordnungen gleichmäßig glatt behandelt, während in Pienza die Quader der doriſchen Pilaſter die eingeſenkten Falze wie die Steine der anſtehenden Mauerflächen tragen und nur die der korinthiſchen glatt bearbeitet ſind.

Die Frieſe der Gebälke ſind niedrig und ſchmucklos; das Hauptgeſims mit hohem Architrav, niedrigem Konſolenfries, ſehr dürftiger Hängeplatte und unverhältnismäßig großer Sima iſt für die Pilaſterordnung des Obergeſchoſſes zu ſchwer und für die ganze Gebäudehöhe zu niedrig. Auch fällt der Mangel an Übermauerung über den Fenſtern, wo der Bogenſcheitel unmittelbar an den Architrav anſtößt, in einer das Auge verletzenden Weiſe auf. Nichts von dem großen Zuge des Florentiner Baues und ſeiner guten Detaillierung der Fenſtergeſtelle, ſowie der ſchönen Geſimſungen unter dieſen, iſt dort zu finden.

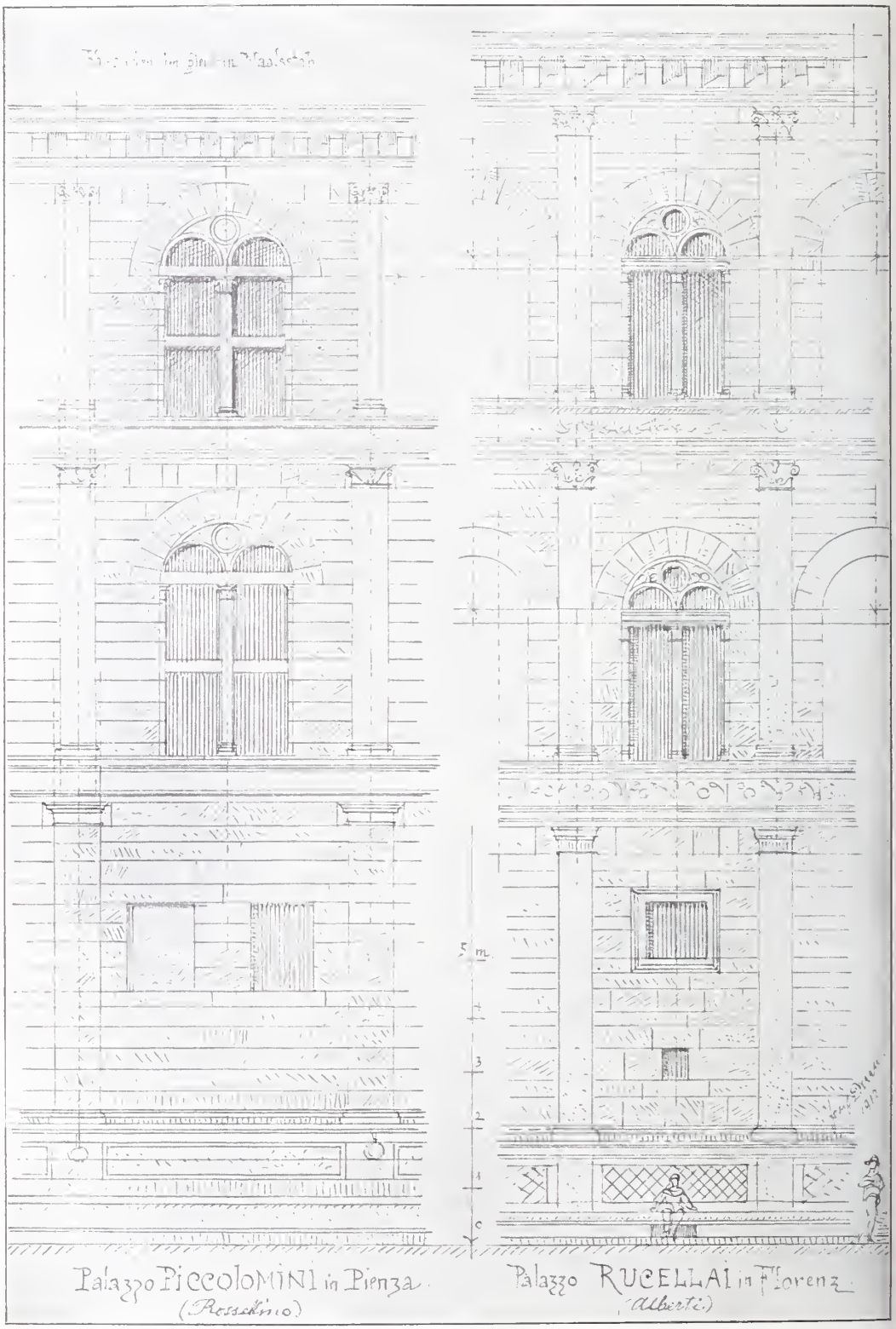
Die doriſchen Kapitelle entbehren des Echinos, und die korinthiſchen ſind zu niedrig geraten bei minderwertigem Detail. Die horizontalen Querbalken in den Fenſtern ſind ohne jede Profilierung; der obere ſetzt erſt über dem Kämpfer oder, beſſer geſagt, dem Bogenzentrum an, und verdirbt ſo die Rundform des großen und der kleinen Bogen.

Wäre der Bau in Pienza 12 Jahre früher geweſen als derjenige in Florenz, dann könnte man ihn bewundern; da aber das Gegenteil der Fall iſt, ſo iſt dies ſchwer. Ich halte ihn mehr für eine ungeſchickte Nachbildung, als eine Weiterentwickelung ſeines Vorgängers; und wird *Rossellino* für den Meiſter des Florentiner Baues angenommen, dann hat der Mann ſpäter das verlernt, was er früher gekonnt hatte. Ich ſtelle des Meiſters weitere Bauten, darunter beſonders den Dom in Pienza, nicht höher als jenen Palaſt, denn ſie verraten keine größere Geſchicklichkeit, vielmehr ein unklares Wollen und Heranwagen an einen Gegenſtand, dem der Unternehmende nicht gewachſen war. Auch wenn Papſt *Pius* den Baumeiſter noch ſo ſehr lobte, ihm die Überſchreitung der genehmigten Bauſumme von 8000 bis 19000 Scudi auf 50000 verzieh und ihm „unter allen Architekten des Jahrhunderts die erſte Stelle zuerkannte“, ihm ſeinen ganzen Lohn und 100 Goldgulden darüber auszahlen ließ und noch ein Feſtgewand dazu ſchenkte, ſo wird dadurch das Werk nicht ſchöner und nicht beſſer als es iſt. Das Lob verſchönert nicht, auch wenn es aus hohem Munde kommt, ſo wenig wie durch den Tadel Unberufener das Kunſtwerk an Wert etwas einbüßt, worauf Kaiſer *Marc-Aurel* ſchon hinweiſt. Der *Palazzo Piccolomini* in Pienza bleibt eben der weniger gute Abklatſch des vornehmen *Palazzo Rucellai* in Florenz!

Und doch muß dem Pientiner Palaſte eines zuerkannt werden, als ein Zeichen feineren Empfindens des Meiſters, das iſt die Verringerung der Pilaſterbreiten in den oberen Stockwerken (vergl. Abb. 240). Die pyramidale Verjüngung der vertikalen Gliederungen auf der Faſſadenfläche iſt ein Vorzug, der Erwähnung und Anerkennung verdient.

Ein Palaſt, der für den Neffen des Papſtes *Pius II.* in Siena erbaut wurde, und der dem *Palazzo Strozzi* in Florenz am nächſten kommt, darf hier nicht mit Stillſchweigen übergangen werden, weil bei ihm auf die Ruſtika verzichtet und der Fries im Hauptgeſimſe durch ſtehende Rechteckfenſter belebt iſt. An Stelle des ſonſt üblichen Architraves und deſſen 1,50 m bezw. 1,80 m ausladenden Hauſteingeſimſes, das in derſelben Weiſe wie beim *Palazzo Strozzi* in Florenz konſtruiert iſt (vergl. Abb. 234), zeigt er den gleichen guten Rundſtababſchluß. Es wurde nach der Angabe *del Badia*'s vom Juli bis September 1500 verſetzt, das in Siena ſoll aus der Zeit von 1500—1520 ſtammen. Dieſe nicht verbriefte Zeitangabe gibt das große Toskanawerk. Die Überſchrift des bezüglichen Blattes nennt den *B. Rossellino* als Urheber, während in der Unterſchrift zu leſen iſt: »*Eseguito da altri Maestri*«. Die Faſſade trägt die Wappenſchilde zweier Päpſte, des *Pius II.* und *Pius III.* (1458—1503). Die Rundbogenfenſter ſind durch konzentriſche Bogen überſpannt und haben als Mittelſtützen Pfeilerchen mit vorgelegten Halbſäulchen, die zunächſt einen Architrav und dann erſt die Bogen aufnehmen. Die Fenſterlichte im Obergeſchoß ſind durch Steinkreuze geteilt. Das Erdgeſchoß mißt vom Trottoir bis zur Fenſterbankgurte 10,00 m, das Obergeſchoß 7,15 m und das zweite Obergeſchoß bis Oberkant Aſtragal 7,00 m, das Hauptgeſimſe mit dem Fries 3,14 m.

Abb. 240.

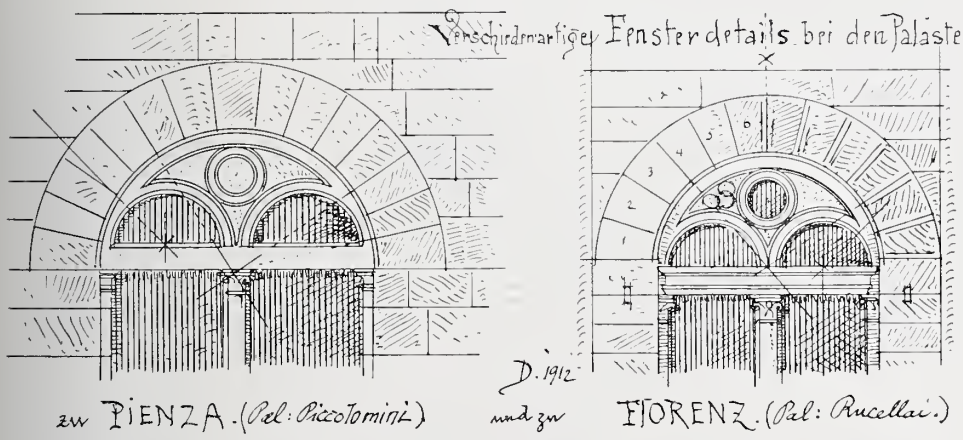


Faſſadenſyſteme der Paläſte *Piccolomini* in Pienza und *Rucellai* in Florenz.

Am *Palazzo Strozzi* zu Florenz ſind die Konſolen des Hauptgeſimſes 1500 verſetzt worden, mit der Jahreszahl 1503 iſt das Wappen *Pius III.* in Siena ausgezeichnet, der im Oktober 1503 ſtarb. Nochmals, wer waren nun die Erfinder dieſer viel bewunderten Geſimskonſtruktionen? Man nennt für gewöhnlich nur den des *Strozzi*-Geſimſes. Warum verſchweigt man den andern? Und welcher Künſtler fand die beſſere Löſung der Fenſterabſchlüſſe? Der Schöpfer des *Palazzo Rucellai* in Florenz oder der des *Palazzo Piccolomini* zu Pienza. Wir gaben beide Löſungen in Abb. 232 u. 234 (vergl. Fußnote 107) und Abb. 241.

So ſehen wir zwei Wege und zwei Tore offen, durch welche die toskaniſche Renaiſſance ihren Auszug beginnt. Beide werden im Verlaufe der Zeit verlaſſen, um wieder aufgeſucht zu werden. Die Kunſt und die Mode, wechſelnder Geſchmack, veränderte Art zu leben, drängen vorwärts und wollen anderes.

Abb. 241.



Fenſterdetails des *Palazzo Piccolomini* und des *Palazzo Rucellai* in größerem Maßſtab.

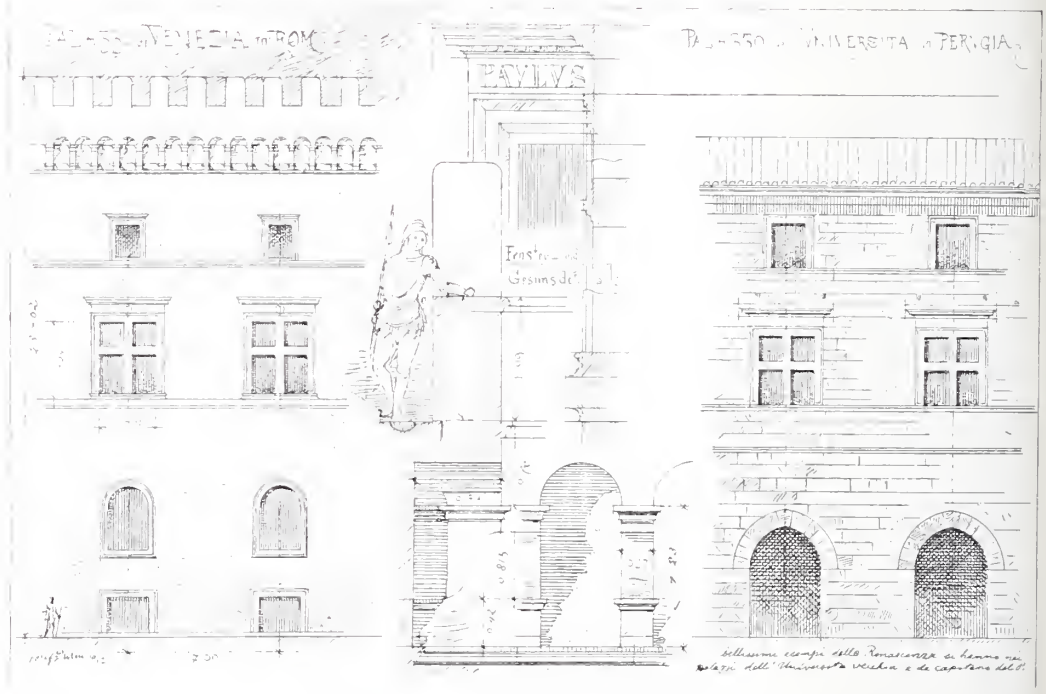
Göller (Äſthetik der Architektur) erkennt in der „Ermüdung des Formgefühls“ allein die treibende Kraft, der wir den Fortſchritt ſeit den primitiven Schmuckformen der alten Völker verdanken; und *Jakob Burckhardt* ſagt: „daß die Mode ſtärker als alles wäre“ (Cicerone. 1860. S. 9). Ich glaube beiden.

Einen Verſuch auf den von *Brunellesco, Michelozzo* oder *Cronaca* vorgezeichneten Bahnen machte in der Stadt Rom *Giuliano da Majano* (1432—1490), wenn ſeine Autorſchaft als geſichert angenommen werden könnte, in dem großen *Palazzo di Venezia* (vergl. Abb. 242), aber in einfachſter Weiſe bei gewöhnlicher Behandlung der Faſſadenflächen, die aus Bruchſteinen hergeſtellt und mit einem grau gefärbten Puzzolanputz überzogen ſind. Die Geſimſegurten und die Fenſtergeſtelle des Erdgeſchoſſes ſind aus Travertin, die des erſten und zweiten Geſchoſſes aus weißem Marmor. Die Sockelbank fehlt; aber die Unterteilungen der Faſſade durch einfache Fenſterbankgurten, die Rechteckfenſter mit Steinkreuzen im Hauptgeſchoß ſind noch mittelalterlich gedacht und im höchſten Grade iſt dies bei dem ſchweren, mit Rundbogen überſpannten Konſolengeſimſe mit dem Zinnenkranz der Fall, das in ſeiner Mächtigkeit zur Höhe des unteren Trutzbaues geſtimmt iſt, wie dies, ins Klaſſiſche überſetzt, beim *Palazzo Strozzi* und *Medici-Riccardi* verſucht wurde. Unmittelbar der Antike — hier dem *Colosseum* — iſt die Hofarchitektur entlehnt, aber mit Geſchick und Glück. Die auf Pfeilern mit vorgelegten Halbſäulen

ruhenden Rundbogenſtellungen hätten, bei einer Vollendung des Baues, den ſchönſten, von gewölbten Hallen umgebenen Hof der Stadt Rom gezeitigt.

Die Frontlänge des *Palazzo di Venezia* beträgt 128 m bei einer Achſenweite der Fenſter zu 7 m von Mittel zu Mittel. Er erhebt ſich in drei Stockwerken bis zu einer Höhe von 26 m bis Oberkant-Hauptgeſimſe, das ſelbſt wieder $4^1/_2$ m hoch iſt, und $^3/_4$ m ausladet. Die Fenſter des Hauptgeſchoſſes beginnen 11 m über dem Bürgerſteig auf einer durchlaufenden Gurte. Am Sturze jeden Fenſters iſt ein kleines Wappenſchild mit Mitra und Schlüſſeln ausgehauen, im Fries die ſich bei allen Fenſtern gleichmäßig wiederholende Inſchrift: »*Paulus Venetus Papa Secundus*«, und an der Echinosleiſte der Verdachung der antike Eierſtab. Den Glanzpunkt feinſter Frührenaiſſance-Dekoration

Abb. 242.



Teilfaſſade des *Palazzo Venezia* in Rom.

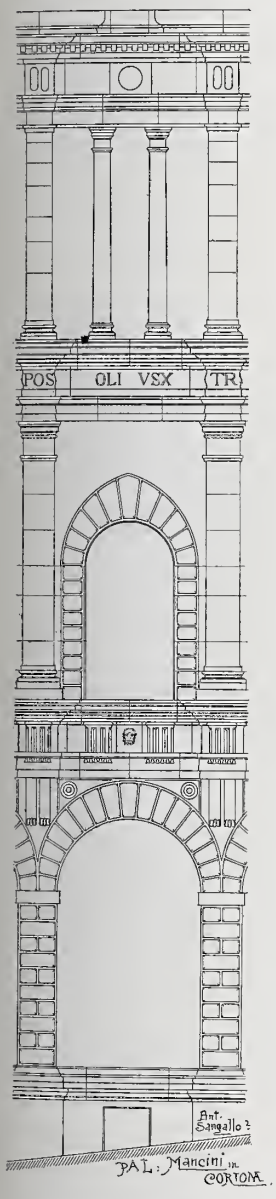
bildet aber das edle, mit Säulen und Giebel geſchmückte 9 m hohe Portal, das nicht genau in der Mittelachſe des Baues liegt (vergl. Abb. bei *Le Tarouilly* a. a. O. Bd. I. Taf. 73—78).

In der V. Auflage des Cicerone wird auf die Giebelkrönung des Portales (1464) beſonders aufmerkſam gemacht. Laſſen ſich nicht noch andere aus der gleichen frühen Zeit namhaft machen? Wäre nicht auch das Portal des *Palazzo Vitelleschi* zu Corneto zu nennen, oder die Haupteingangstür von *S. Francesco* zu Rimini? An gleichem Orte wird auch weiter erzählt, daß nach *Vasari* der Erbauer des Palaſtes *Giuliano da Majano* (1432—90) geweſen ſei, obgleich dieſer nachweislich nie in Rom gearbeitet habe. *Caprino, Pietrasanta, Giuliano da Sangallo* wären nur Unternehmer geweſen. Der große Palaſt und die Vorhalle von *S. Marco* ſeien 1445 erbaut, der *Palazetto* ſeit 1466 von einem anderen Meiſter. In dem Prachtwerke „Zur Baugeſchichte des *Palazzo di Venezia* von Dr. *Hermann Egger* — Ein Rieſenbau der Frührenaiſſance, Wien 1909“ — wird

Pietro Barbo, nachmals Papſt *Paul II.*, als Bauherr angegeben, und als Bauzeit die Spanne von 1455 bis März 1491. *Paul II.* ſtarb 1471.

Kein Dokument bezieht ſich nach *Egger* auf die erſte Periode von 1455—1466. Man kann alſo der Autorfrage nicht näher treten. Nach der Denkmünze von 1455 war das Hauptgeſchoß des Neubaues noch mit gotiſchen Fenſtern ausgeſtattet nach dem Vorbild des Kardinalspalaſtes des *Domenico Copranica*. Die an der Oſtfront eingemauerte Inſchrifttafel trägt die Jahreszahl 1455. Für den Neubau wurde 1466 der Florentiner *Bernardo di Lorenzo* angeſtellt und mit dem Bauunternehmer *Rasi* aus Narni ein Vertrag abgeſchloſſen. Die Auswechſelung der gotiſchen Fenſter durch die angeführten, gerade überdeckten, mit Steinkreuzen verſehenen, ſei durch dieſe beiden erfolgt und durch den Zeitgeſchmack bedingt. Als *Paul II.* ſtarb (1471), war das Hauptgeſimſe des Palaſtes erſt bis zur Nordweſtecke gediehen. Den Erben fiel die Aufgabe zu, das unvollendete Werk zu Ende zu führen, was mit der Einſtellung der Fortführung der koſtſpieligen Arkaden des großen Hofes inſzeniert wurde[110]).

Abb. 243.



Vom *Palazzo Mancini* in Cortona.

Für die zweite Bauperiode liegen in den *Müntz*ſchen Dokumenten die Namen der unter der Oberaufſicht des *Giacomo da Pietrasanta* arbeitenden Architekten und Steinmetzen vollſtändig vor. Die gotiſchen Steinkreuzfenſter, die einen ſichern Verſchluß der Fenſteröffnungen ermöglichten und die in Italien allenthalben in Übung waren und blieben (vergl. Abb. 242, die alte Univerſität in Perugia, das Jagdſchloß »*La Magliana*«, des *Julius II.* und *Leo X.* Lieblingsaufenthalt), wurden aus dieſem Grunde und der Mode wegen beibehalten und nur mit antikiſierendem Detail verſehen; ſie bilden keine Weſenheit des neuen Stiles, und daß „der entſcheidende Schritt im Kopieren der Bogenſtellungen des *Colosseums* ſchon in der *Benedictions-Loggia Pius II.* neben dem Eingang von *Alt-St. Peter* geſchehen ſei", kann wohl im ganzen beſtätigt werden. Nur wolle dabei nicht vergeſſen werden, daß Verkröpfungen der Säulengebälke am *Colosseum* in Rom nicht vorkommen, wohl aber an den Amphitheatern zu Nîmes und Arles!

134. *Palazzo Mancini* in Cortona und *Palazzo Nobili* in Montepulciano.

Die von *Sangallo* gebauten Paläſte *Mancini* zu Cortona und *Nobili* zu Montepulciano (vergl. Abb. 243 u. 244) zeigen noch eine gewiſſe Unſicherheit im Entſchluſſe, welcher Weg genommen werden ſoll. Die Vertikalgliederung der Mauerflächen in antikem Sinne iſt in Montepulciano verſucht und in nicht unintereſſanter Weiſe. Sie kehrt in der deutſchen Renaiſſance bei *Elias Holl* und *Schoch* wieder!

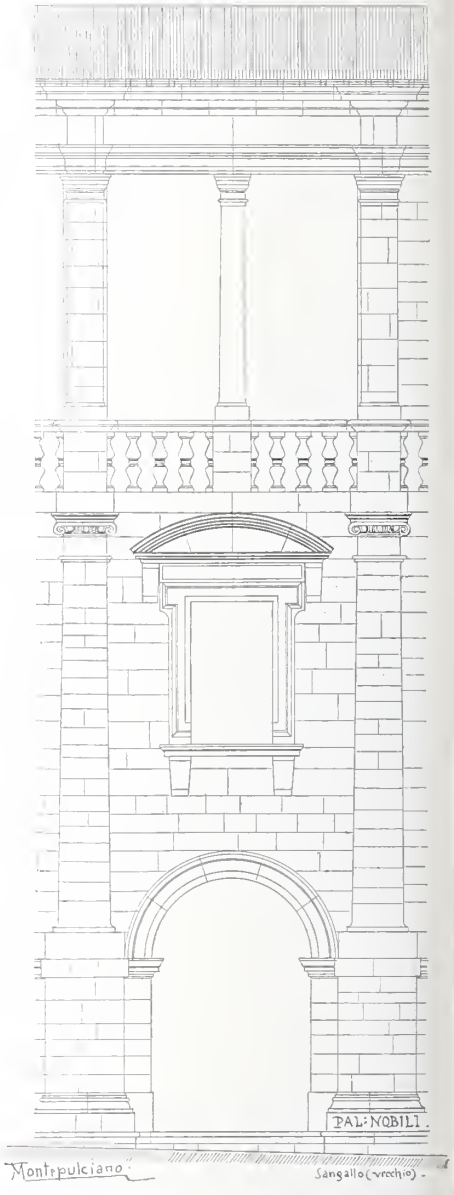
135. Herzogspalaſt in Urbino.

Der Herzogspalaſt in Urbino, bei dem der Architekt *Francesco di Giorgio* aus Siena (1439—1502), auch als Militärbaumeiſter und Ingenieur bekannt, dann

[110]) Man wolle nicht überſehen, daß *Giuliano* mit zu den Urhebern der Renaiſſancebewegung gezählt wird.

Luciano da Laurana (1468—1482) und *Baccio Pontelli* (auch *Pintelli* genannt 1450—1492), der die Innenarbeiten beſorgte, tätig waren, muß hier herangezogen werden mit ſeinen ungegliederten, d. h. weder durch Pilaſter noch Säulen belebten Straßenfaſſaden und zum Teil gerade überdeckten Fenſtern. Die glänzend durchgeführten Hoffaſſaden im Untergeſchoß zeigen Rundbogenſtellungen auf Säulen, und im Obergeſchoß wieder gerade Fenſter mit einer Gliederung der Backſteinwandfelder durch korinthiſierende Pilaſter und ein Konſolengeſimſe nach der Art wie am *Colosseum*. Wundervoll und von ewigem Wert ſind die Türumrahmungen in den Sälen, aus dem feinkörnigen gelblichen Kalkſtein vom *Monte Cesana* nach den vollendet ſchönen Zeichnungen gearbeitet, ebenſo die Prachtkamine; intereſſant iſt auch die polychrome Behandlung von ſteinernen Türgeſtellen mit Gold und Blau, die reizenden Dekorationen der Hauskapelle und des Bibliothekzimmers. Für das Äußere kommen architektoniſch noch in Betracht die zwiſchen die Rundtürme eingebaute Loggia (vergl. Abb. 245), der prächtige Marmorerker, eine Seltenheit in der italieniſchen Renaiſſance, den *Arnold* in ſeinem Werke ſchön und richtig wiedergegeben hat[111]). Dann vergl. auch die eigenartige Straßenfaſſade und weiteres über dieſe im Abſchnitt XX. Schloßbauten, ſowie die Abb. 246.

Abb. 244.



Faſſadenſyſtem des *Palazzo Nobili* zu Montepulciano.

136. *Palazzo Ducale* in Gubbio.

Der *Palazzo Ducale* in Gubbio, ein Erſtlingswerk unter den Bauten des Herzogs *Federigo von Montefeltro*, mit ſeinem umfäulten Hof und der gleichen Anordnung des Aufbaues wie in Urbino (vergl. *Th. Hofmann* und *Patzak* S. 140 in „Die *Villa Imperiale* in Peſaro“, beſonders aber die Aufnahme von *Laspeyres* a. a. O., wie auch den Palaſt des *Alessandro Sforza* in Peſaro) ſind Bauwerke, die in der Fortführung der Gedanken der großen Begründer der Renaiſſance noch Unſicherheit verraten. Die ſonſt klare Faſſade des Palaſtes zu Peſaro zeigt die mittelalterliche Tendenz im Aufbau mit den Detailformen (vergl. Abb. 20 u. 21) der anbrechenden Renaiſſance.[112]) Eine techniſch und äſthetiſch gleich grauſame Beſchreibung desſelben gibt *A. Schubring* a. a. O., S. 47.

[111]) Arnold, F. Der Herzogspalaſt zu Urbino. 1857. P. Schubring hat ihn in ſeinem Büchlein „Stätten der Kultur — Urbino“ überſehen. Zurzeit iſt derſelbe als Klofett für einen Beamten der Akademie eingerichtet. Siehe auch R. Redtenbacher a. a. O. S. 134 u. a.

[112]) Der neue Palaſt wurde von *Alessandro Sforza* an Stelle des *Palazzo della Comunità* erbaut. Ein Intarſio im Chor der Kirche von *St. Agostino* zu Peſaro zeigt ihn in ſeiner Integrität mit einem Zinnenkranz und einem Eckbalkon

Daß wir auf dieſe hier nicht weiter eingehen, wird man wohl verſtehen. Unſere Abb. 20, unter Hinweis auf ein Diktum des *Aristoteles* (Politik Lib. IV, Kap. I und Lib. VIII, Kap. VI), das ich in das Vorwort der Baukunſt der Griechen, 3. Aufl. (II. Teil Bd. 1 dieſes „Handbuches"), aufgenommen habe, dürfte genügen. Es kann auch ausgedehnt werden auf ungezählte gleichzeitige Bände ſog. „Kulturarbeiten" auf baukünſtleriſchem Gebiete.

Abb. 245.

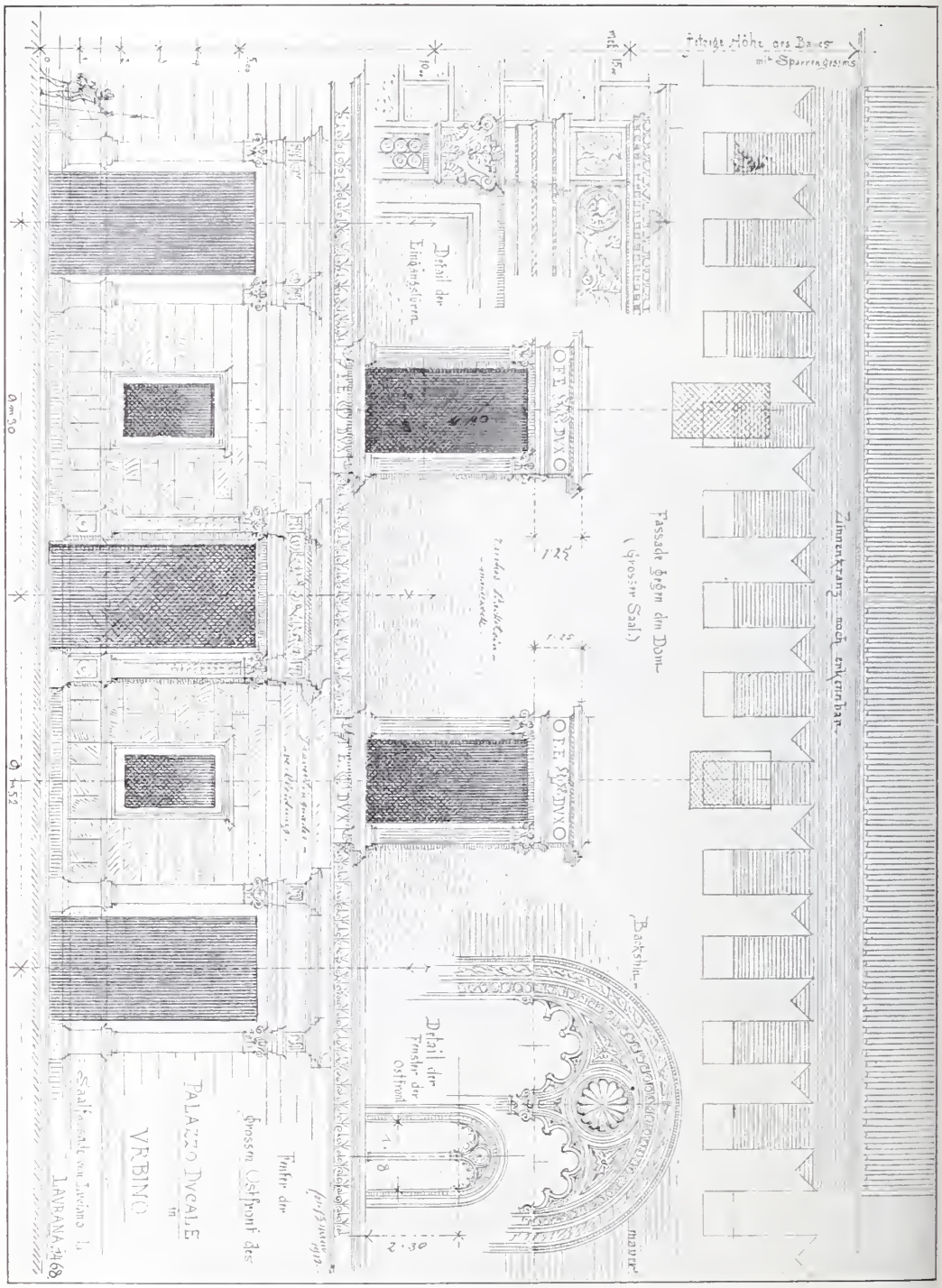
Palazzo Ducale in Urbino.

Das gleiche Faſſadenſyſtem wiederholt ſich, nur daß bei der Arcatur an Stelle der Pfeiler nun Säulen treten, und die Mauerflächen im Obergeſchoß zwiſchen den Fenſtern durch flache Pilaſter belebt ſind (vergl. die Hofarchitektur der Paläſte zu Urbino und Gubbio, den *Palazzo del Consiglio* zu Verona, das Findelhaus in Florenz, wie auch das *Spedale del Ceppo* zu Piſtoja [Abb. 22 und 23], mit den berühmten Majoliken der *Robbia*). Überall ſind die mittelalterlichen, zweigeſchoſſigen Faſſaden der Gemeindepaläſte zu Cremona, Como, Piacenza uſw. das Vorbild und geben das architektoniſche Leitmotiv auch für die neue Weiſe ab.

Es verſchwand mit *Alberti*'s tatſächlichem Eingreifen. Seine Kunſtweiſe geht beim antik-römiſchen Tempel- oder hauptſächlich beim Theaterbau in die

an der *Via dei Fondachi* (*Corso 11. Settembre*), der ſpäter von *Guidobaldo* an das andere Ende verſetzt wurde. In der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts wurde an Stelle des Zinnenkranzes das heutige große Geſimſe geſetzt. In dem Bändchen Nr. 42 der *Italia Artistica* ſagt *Giulio Vaccaj* (1909): der *„Intarsio del Coro rappresenta il Palazzo ora Prefettizio"* und gibt auch eine Abbildung des Intarſio, welche die genannten Eigenſchaften des Palaſtes zeigt: Zinnenkranz, Konſolengeſimſe, fünf Fenſter, ſechs Bogen und den Eckbalkon auf Konſolen. Auf S. 23 führt er auch an, daß die Fenſter der *Casa già Leonardi*, Pilaſterfenſter mit geradem Gebälke waren. Dann wird von ihm auch das Dokument beſtätigt, nach dem im Jahre 1465 der Herzog *Alessandro* in Mantua gebeten wird, den *Laurana* für einige Tage nach Peſaro zu ſchicken, um dort ein Baugutachten abzugeben.

Schule. Die in Oberitalien durch den Backſteinbau herausgewachſene Verzierungsluſt macht ſie nicht mit, wie ſie auch anderſeits den ungegliederten Maſſen aus dem Wege geht.



Fassadenſyſtem des *Palazzo Ducale* in Urbino.

Die durch *Brunellesco* angebahnte „Kunſt der Verhältniſſe im Großen“ ſcheidet auf einige Zeit aus dem Bauprogramm, man läßt es nicht bei dem

aus der Konſtruktion allein Hervorgegangenen und durch dieſe begründete Gliederung des Bauwerkes bewenden; das Dekorative gelangt wieder zum Wort, zuerſt ſchüchtern, dann ſtärker und bewußter. Was angenommen wird, iſt die Vorführung von bekannten Elementen am Bau, die, ſo geiſtreich ſie auch vorgetragen werden, mit der Weſenheit desſelben nichts zu tun haben und konſtruktiv nicht bedingt ſind.

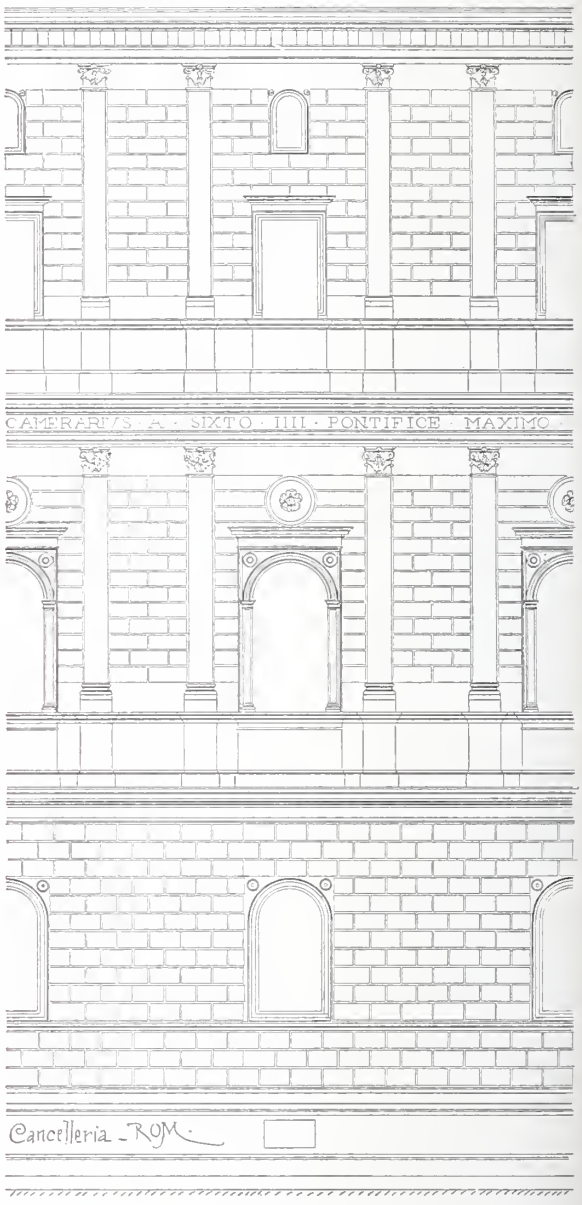
Wenn ausgerufen wird, daß mit dem XVI. Jahrhundert ein neuer, höchſter Aufſchwung in Geſtalt der „Hochrenaiſſance“ beginne, daß die ſpielende Zierluſt abgetan ſei und nun das „Einfach-Große“ an die Reihe komme, ſo ſei doch die Frage erlaubt, ob dieſes nicht ſchon in den toskaniſchen, ſieneſiſchen, umbriſchen und vielen norditalieniſchen Palaſtbauten viel beſſer zum Ausdruck gebracht worden war, als dies dem großen *Bramante* gelungen iſt? Hat er weſentlich anderes geſchaffen, was *Alberti* nicht ſchon vollbracht hatte? Beide ſtehen doch auf gleichem Boden und beide nicht auf dem des *Brunellesco* und ſeiner Genoſſen. Werden auf einmal wirklich die Gliederungen der Faſſaden durch Pilaſter, Geſimſe, Fenſter, Giebel auf den „einfachſten Ausdruck“ zurückgeführt und die dekorative Pracht dem Innern allein zugewieſen? Iſt es richtig mit der neuen Verteilung der baulichen Maſſen? Iſt die Maſſenverteilung am *Palazzo di Venezia* zu Rom, oder am *Palazzo Strozzi* zu Florenz nicht ebenſo gleichwertig und gut, als bei der *Cancelleria* zu Rom? Nur die Mauerflächenbehandlung zwiſchen den Fenſteröffnungen iſt verſchieden. Sogar die Stockhöhen und Achſenweiten der Fenſter, wie auch ihre in gleichen Abſtänden wiederkehrende Anordnung ſind annähernd dieſelben. Daß aber nun neben dem Vernünftigen, auch dem Feinſinnigen und Schönen Raum gegeben wird, kann bejaht werden. Die Erbſchaft *Alberti*'s geht in andere Hände über, an Stelle der Toskaner treten als führende Geiſter die Urbinaten: *Bramante*, *Raffael*, *Genga*; die Veroneſer *San Micheli* und *Falconetto* kommen hoch, wenn auch manch andere, wie z. B. der beſonders in Venedig und Rom tätige *Jacopo Sansovino* und *Giulio Romano* das Feld noch zu behaupten wiſſen.

137. Paläſte von *Bramante*.

Im Todesjahre *Brunellesco*'s (1444) wurde *Bramante* auf einem Landſitz bei Urbino geboren. „Im hohen Gefühl für Verhältniſſe lag ſeine Größe.“ Nicht auch in der Feinheit der Einzelformen? Zuerſt in der Lombardei tätig, arbeitete er dann im päpſtlichen Rom, wo als ſeine Hauptwerke im Profanbau die *Cancelleria*, der *Palazzo Giraud* und der Vatikaniſche Palaſt erachtet werden. Was zeigen dieſe an Baugedanken Neues? Kaum etwas, was nicht ſchon war. In ihrer Art aber unübertroffen bleiben die Wechſelwirkungen zwiſchen Öffnungen und Maſſen, die Schönheit der Profile und die Feinheit der Einzelglieder. Ich verſtehe unter erſteren zunächſt die glückliche Verteilung der Durchbrechungen innerhalb der Baumaſſen, dann das Gleichgewicht der horizontalen und vertikalen Gliederungen der Faſſadenflächen. Das Verhältnis von der Länge zur Höhe des Baues gebe ich preis; es zu beſtimmen, liegt meiſt nicht in der Hand des Architekten. Der *Palazzo Giraud* zu 7 Achſen ſteht in dieſer Hinſicht künſtleriſch nicht höher als die *Cancelleria* zu 12 + 2 Achſen bei nahezu gleicher Bauhöhe. Die Hauptfaſſade der *Cancelleria* iſt 89,81 m lang und ohne Dach 25 m hoch, der *Palazzo Giraud* 41 m lang bei 21,5 m Höhe. Die große Länge der erſteren glaubte *Bramante* ſcheinbar mildern zu können durch die Anordnung zweier Eckriſalite von je 9,265 m Breite, bei einem Vorſprung derſelben von nur 40 cm. Die Zugangstore zum Palaſt ſind nicht ſymmetriſch angelegt, ſie ſind durch den Grundriß beſtimmt, wie die Anordnung der Fenſterlichte durch die Stock-

höhen gegeben iſt. Die Umfaſſungsmauern ſind durch die Quermauern verſteift und ſtatiſch ſicherer gemacht. Damit wäre der Ingenieur am Baue erledigt. Iſt der Baukünſtler demſelben in allen Teilen gefolgt? Der Verſtand hat ſeine Schuldigkeit getan, das Spiel der Phantaſie beginnt. Nichts bindet den Künſtler bei der Flächenbelebung, er hat, gleichwie bei der römiſchen Antike, freie Hand. *Brunellesco* und ſeine Schule lehnten ſie ab, *Alberti* und ſeine Gefolgſchaft nahmen ſie auf unter den gleichen Vorausſetzungen, die der Ingenieur am Baue geſchaffen. *Alberti* nimmt die vertikale Zwiſchengliederung und das flache Relief bei der Belebung auf, *Bramante* tut das gleiche. Für beide ſind keine Vorausſetzungen da, ſie ſchalten frei. Man ſetzt heutzutage voraus, daß die Stockwerksgurten der Lage der Stockgebälke und die Fenſterbankgurten der normalen Höhe einer Brüſtung von 80—100 cm ungefähr entſprechen. In dieſem Glauben beurteilt man die Anlage. *Bramante* und mit ihm andere erkennen keine derartigen Schranken, oder doch nur bei den Hoffaſſaden, an. Die Höhen ſeiner Brüſtungen an den Hauptfaſſaden ſind bis zu $1\frac{1}{2}$ m hoch. Um vom Fußboden bis zur Fenſterbank zu gelangen, muß man Stufen emporſteigen (vergl. Abb. 25). Erſt von einem Podium in der Fenſterniſche aus kann man auf die Straße ſehen. Der praktiſche Nutzen wird von dem Gefühl für die Verhältniſſe der Straßenfaſſade niedergehalten. Dafür aber künſtleriſche Freiheit auf Koſten der inneren Wahrheit! Bei den Fenſtergeſtellen dagegen wird an ihr feſtgehalten. Die Lichtöffnung erhält nur den fein gegliederten Rahmen und die obere Schutzverdachung. Das ſchmale, mittelalterliche Doppelfenſter wird aufgegeben. Die Gurtgeſimſe wollen keine konſtruktiven Glieder ſein, ſie ſinken zur Flächendekoration herab. Das einfache Konſolengeſimſe, im Detail

Abb. 247.



Faſſadenſyſtem der *Cancelleria* in Rom mit rhythmiſcher Travée und großer Ordnung im Obergeſchoß.

auf Fernwirkung berechnet, brauchte in ſeiner Höhe von 25 m über dem Straßenboden keine Ornamente, wie dieſe auch beim *Colosseum* unterdrückt ſind. Wieder wohl erwogen. Die Schichtung der Wandquader wird gezeigt, die Quader haben Saumſchläge, deren Spiegel treten aber nur 11 mm vor, ſie ſollen daher nicht mitſprechen. Ihre Bezeichnung als Ruſtika iſt daher ſchlecht gewählt, ebenſowenig wie beim *Palazzo Rucellai* in Florenz kann von einer ſolchen die Rede ſein. Die Fenſter verlangen aber bei den großen Achſenſtänden eine erweiterte Faſſung oder Trennung, was durch flach vortretende Pilaſter geſchieht, die beiderſeits von den Fenſtergeſtellen gleich weit abſtehen. Eine Verbindung der Pilaſter mit den letzteren iſt unterdrückt, man wollte keinen nichtsſagenden Apparat von Baugliedern um die Lichtöffnungen ſchaffen. Das wurde techniſch und künſtleriſch erwogen und daran auch feſtgehalten. Wie von ſelbſt entſteht ſo auf den breiten Mauerflächen die ſog. rhythmiſche Travée, die als eine Verdoppelung der Vertikalgliederung angeſehen werden kann. Die Entfernung der Pilaſter voneinander hängt von der Achſenweite und der Größe der Fenſter ab und darf daher deren Anordnung nicht mit den ſog. gekuppelten Pilaſtern verwechſelt werden. Aus dieſem Grunde ſind die Pilaſter am *Palazzo Giraud* näher geſtellt als bei der *Cancelleria*. Die rhythmiſche Teilung beginnt bei beiden erſt über dem ungegliederten Untergeſchoß und dem ſchön abgeſtuften Sockel. So bekommt die dekorative, techniſch durch nichts begründete Gliederung der Faſſade etwas Organiſches, das an Stütze und Füllwerk erinnert, es aber nicht ſein will und darf. Auch die Materialfarbe hatte bei der Wirkung der Faſſade mitzuſprechen. Der grau-gelbliche Travertin beſtimmt den Lokalton, der weiße Marmor war für die wunderbar feine Ornamentik der Fenſtergeſtelle des Hauptgeſchoſſes nötig, denn nur in dieſem Material kam der Zierat noch zur Geltung. Alles dies iſt künſtleriſch fein durchdacht und erwogen. Die flache Ornamentik iſt eine Nachwirkung der oberitalieniſchen Backſteindekorationen, die mit Rückſicht auf die Eigentümlichkeit des Materials und deſſen techniſche Verarbeitung ſtarke Ausladungen nicht zuließen. Die Mittel zum Ausdruck waren gegeben, aber deren geſchickte Verwendung war nur einem Mächtigen möglich. Der wundervoll abgeſtimmte Hof mit den antiken Säulenſchäften aus grauem Granit, den Kapitellen und Archivolten aus weißem Marmor, den Fenſtergeſtellen und Geſimſen aus hellem Geſtein, den mit rötlich-gelben Backſteinen verblendeten Mauerflächen, iſt wiederum das Ergebnis der gleichen Erwägung. Die Stocktreppen blieben als Verkehrstreppen einfach, einzelne Gemächer, die ich im Jahre 1866 noch ſehen konnte, waren Perlen einer ſchönen Innendekoration (vergl. Abb. 26, Grundplan). Das Geſagte gilt dem großen Binnenhof und der Hauptfaſſade nach dem Platze, nicht aber den beiden Seiten- und der rückwärts liegenden Faſſade, die minderwertig ſind.

138. Vatikaniſcher Palaſt.

Bramante fiel auch die großartige Aufgabe des Ausbaues des Vatikaniſchen Palaſtes (Abb. 248) zu. Neben dem ſchönen *Cortile S. Damaso* mit den Loggien *Raffael's* war es beſonders der hintere große Hof mit dem *Giardino della Pigna*, welcher der Anlage den Stempel des Großartigen, noch nie Geſehenen aufdrücken ſollte.

Bei *St. Peter's* Dom waren das *Appartamento Borgia*[113]) und die Sixtiniſche Kapelle unter *Nikolaus V.* gebaut; von *Innocenz VIII.* war, etwa $^1/_3$ km von jenen entfernt, nach den Plänen *Antonio Pollajuolo's* das Luſthaus *Belvedere* bereits ausgeführt, als *Bramante* an die Aufgabe herantrat. Eine Verbindung

[113]) Ehrle, F. u. E. Stevenson. *Gli Affreschi del Pinturicchio nell'Appartamento Borgia del Palazzo Apostolico Vaticano.* Rom 1897. — Grundriß: *Capo primo*, S. 10.

desfelben mit den übrigen beftehenden Bauteilen durch Hallenanlagen herzuftellen, welche einen 306 m langen und 75 m breiten Hof umziehen follten, war fein Gedanke, der, was die Verbindungshallen anbelangt, auch zur Ausführung kam. Mit diefen zufammenhängend war der erwähnte dreifeitige Hof von *S. Damaso* vorgefehen, deffen Anlage mit fchönen Bogenhallen und offener Loggia im Obergefchoß entworfen, aber erft nach des Meifters Tod gebaut wurde (vergl. Zeichnung nach *Heemskerck* in Abb. 33).

Der tief gelegene Hof des *Belvedere*, mit fegmentförmigem Abfchluß einer feiner Schmalfeiten, follte durch eine Schaubühne, mit zwifchenliegender breiter Treppe und einem Streifen Garten dahinter, von dem höher gelegenen *Giardino della Fontana di Papa Giulio III.* gefchieden werden, eine Anlage, bei welcher zwei zweiläufige Treppen mit Plattenftufen den Übergang zu vermitteln hatten. Das großartige Nifchenmotiv an der anderen Schmalfeite follte den Abfchluß der Anlage bilden, zufammen mit den beiderfeitigen Verbindungskorridoren vom *Appartamento Borgia* bis zur Wohnung *Paul IV.* und der *Villa Innocenz VIII.* Dies ift auf einer Radierung aus dem Jahre 1565 (ein Turnier in jenem Hofe darftellend) zu erkennen, und was *Simil*[114]) in feinem Reftaurationsprojekte des Hofes von *Bramante* gibt[115]), entfpricht etwa den glühenden Worten in *Burckhardt*'s „Cicerone"[116]) über die geplante Anlage: „Man denke fich die Querbauten der vatikanifchen Bibliothek und des *Braccio nuovo* hinweg und an deren Stelle ungeheuere doppelte Rampentreppen, die aus dem tiefer gelegenen unteren Hof in den genannten *Giardino* hinaufführen; man fetze an die Stelle der Seitengalerien, welche nur in baftardartiger Umgeftaltung und Vermauerung vorhanden find, diejenige grandiofe Form ununterbrochener Bogenhallen und Mauerflächen, welche *Bramante* ihnen zudachte, fo entfteht ein Ganzes, das feinesgleichen auf Erden nicht hat. Man kann den Backfteinbau mit mäßigem Sims- und Pilafterwerk, den *Bramante* teils anwandte, teils anwenden wollte, leicht an Pracht und Einzelwirkung überbieten; für das große Ganze war er faft vollendet fchön gedacht. Er ift ferner abgefchloffen durch eine Hauptform, vor deren impofanter Gegenwart jeder Mittelbau neuerer Paläfte gering und unfrei erfcheinen würde, fo groß und reich er auch wäre. Wir meinen jene koloffale Nifche mit Halbkuppel, über welcher fich ein halbrunder Säulengang mit tempelartigen Schlußfronten hinzieht. Sie ift wohl tatfächlich nur eine Schlußdekoration; allein fie könnte der feierlichfte Eingang zu einem neuen Baue fein"[117]).

Ein Gefamtbild der Anlage des vatikanifchen Palaftes ift in dem Prachtwerke über die Fresken des *Pinturicchio* im *Appartamento Borgia* (S. 10) gegeben, das wir in Abb. 248, Gefamtplan des Vatikanifchen Palaftes, darftellen. Dort wird von den Verfaffern noch gefagt: »*Avendo noi l'intenzione di pubblicare fra breve ancora un secondo volume sulla storia dei palazzi Vaticani, e di completare colle fonti anteriori e posteriori le indicazioni topografiche . . .*«

---

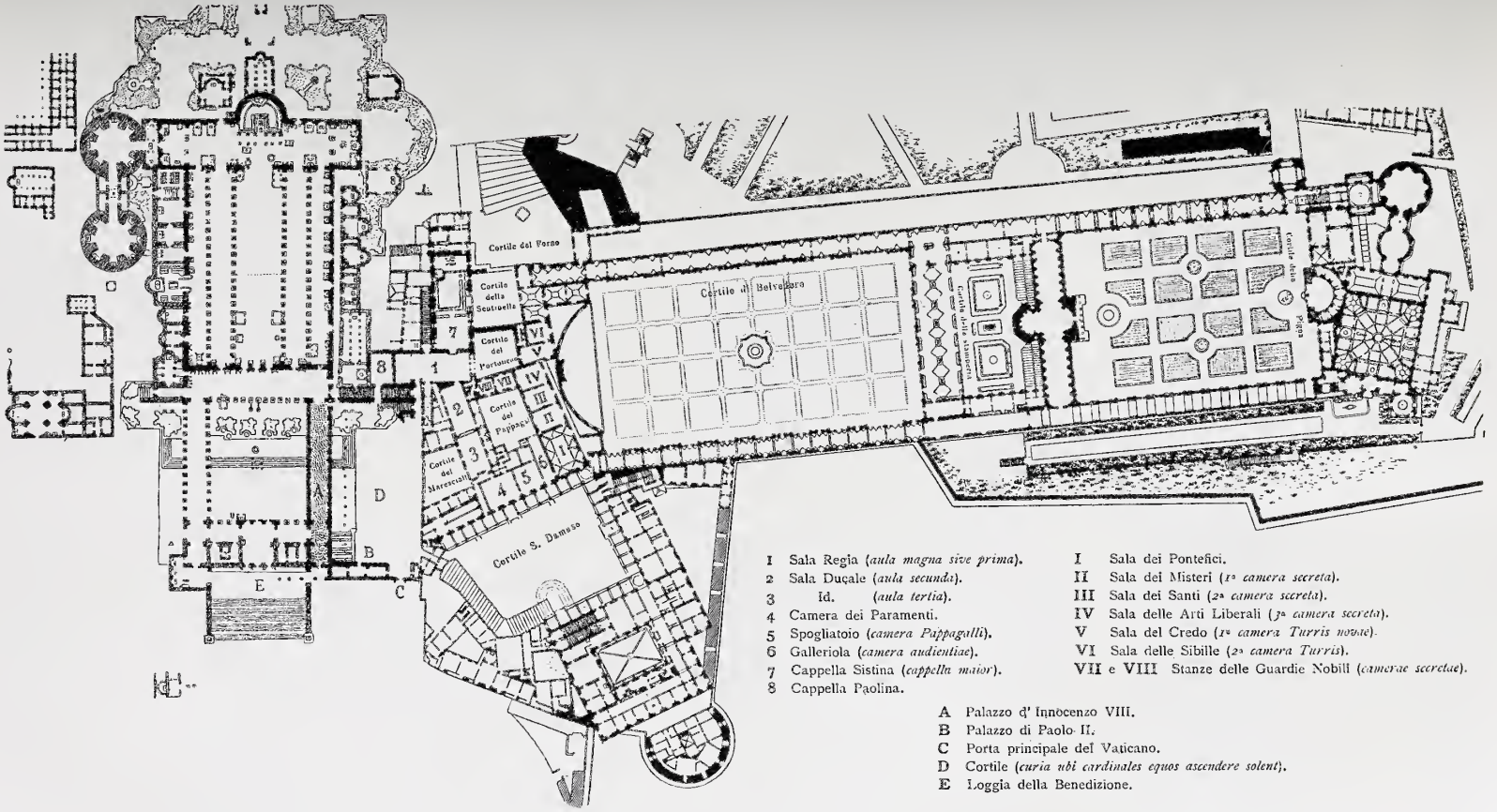
[114]) A. a. O.

[115]) Vergl. Taf. I u. II der *Cour du Belvedère*. (1503—90.)

[116]) Ausgabe von 1860, S. 306.

[117]) Bei diefem Anlaffe bemerke man den römifchen Gebrauch großer Nifchen mit Halbkuppeln in den Faffaden, deren eine z. B. in Rom als Kaiferloge gegen den Zirkus diente. Man findet fie wieder an der jetzigen Vorderfeite der *Diokletians*-Thermen ufw.; dann in chriftlicher Zeit am Palafte des *Theodorich* zu Ravenna; als Nachklang an den Portalen von *San Marco* in Venedig; in häufiger und koloffaler Anwendung an den Bauten des Iflam, zumal in Oftindien; endlich mit herrlicher Wirkung von *Bramante* zum Hauptmotiv des *Giardino della Pigna* im Vatikan erhoben. (Siehe: Burckhardt, J. Der Cicerone ufw. Bafel 1860. S. 56, Fußnote.)

Abb. 248.



1 Sala Regia (*aula magna sive prima*).
2 Sala Ducale (*aula secunda*).
3 Id. (*aula tertia*).
4 Camera dei Paramenti.
5 Spogliatoio (*camera Pappagalli*).
6 Galleriola (*camera audientiae*).
7 Cappella Sistina (*cappella maior*).
8 Cappella Paolina.

I Sala dei Pontefici.
II Sala dei Misteri (1ª *camera secreta*).
III Sala dei Santi (2ª *camera secreta*).
IV Sala delle Arti Liberali (3ª *camera secreta*).
V Sala del Credo (1ª *camera Turris nouae*).
VI Sala delle Sibille (2ª *camera Turris*).
VII e VIII Stanze delle Guardie Nobili (*cameraе secretae*).

A Palazzo d' Innocenzo VIII.
B Palazzo di Paolo II.
C Porta principale del Vaticano.
D Cortile (*curia ubi cardinales equos ascendere solent*).
E Loggia della Benedizione.

Gesamtplan der Vatikanischen Palastanlage mit dem Grundplan von *St. Peter* in Rom.

Technifch von Belang ift noch die fchöne, ohne Trittftufen in fchiefer Ebene fanft anfteigende Wendeltreppe des *Bramante* in dem außen viereckigen Turme beim *Belvedere*, deren innere Zargen in den verfchiedenen Stockwerken durch je 8 dorifche, jonifche und korinthifche Säulen abgeftützt find, wobei zwifchen den anfteigenden, architravartig ausgebildeten Zargen und den Säulenkapitellen dreieckige Polfter eingefchoben find zur Aufnahme und Auflagerung der erfteren — ein Meifterftück von bequemer Treppe im kreisrunden Innenraum von 8,88 m Durchmeffer liegend, bei einem Lichtraum zwifchen den Zargen von 3,86 m.

Zur leichteren Orientierung mögen noch die folgenden Notizen über die Entftehung der einzelnen Bauteile dienen:

Nikolaus V. (1450) befchloß, den vatikanifchen Palaft zum größten Schloß der Welt zu machen; aber nur ein kleiner Teil war bei feinem Tode vollendet.

Sixtus IV. baute 1473 die *Sixtinische Kapelle.*

Innocenz VIII. erbaute 1490 das Gartenhaus *Belvedere*, das *Bramante* unter *Julius II.* mit dem Palaft durch einen großen Hof verband unter Anfchluß der Loggien um den Damafushof.

Paul III. ließ 1540 die *Paulin*'fche Kapelle errichten.

Sixtus V. erbaute die Bibliothek (1585—90), welche den von *Bramante* gefchaffenen großen Hof in zwei Teile trennte: in den *Cortile Belvedere* und den *Giardino della Pigna.*

Urban VIII. (1623—44) legte die *Scala Regia* (Abb. 164) nach den Entwürfen *Bernini*'s an.

Pius VI. (1775—95) erbaute die *Sala a Croce greca*, die *Sala rotonda* und die *Sala delle Muse.*

Pius VII. (1800—20) ließ den *Braccio nuovo* ausführen, und

Pius IX. (1846—78) fchloß die vierte Seite des *Damasus*-Hofes.

Der Palaft bedeckt eine Bodenfläche von etwa 55 000 qm, von denen 25 000 qm auf die 20 Höfe entfallen, während die Säle, Kapellen und Zimmer zufammengenommen, die Zahl von etwa 1000 erreichen.

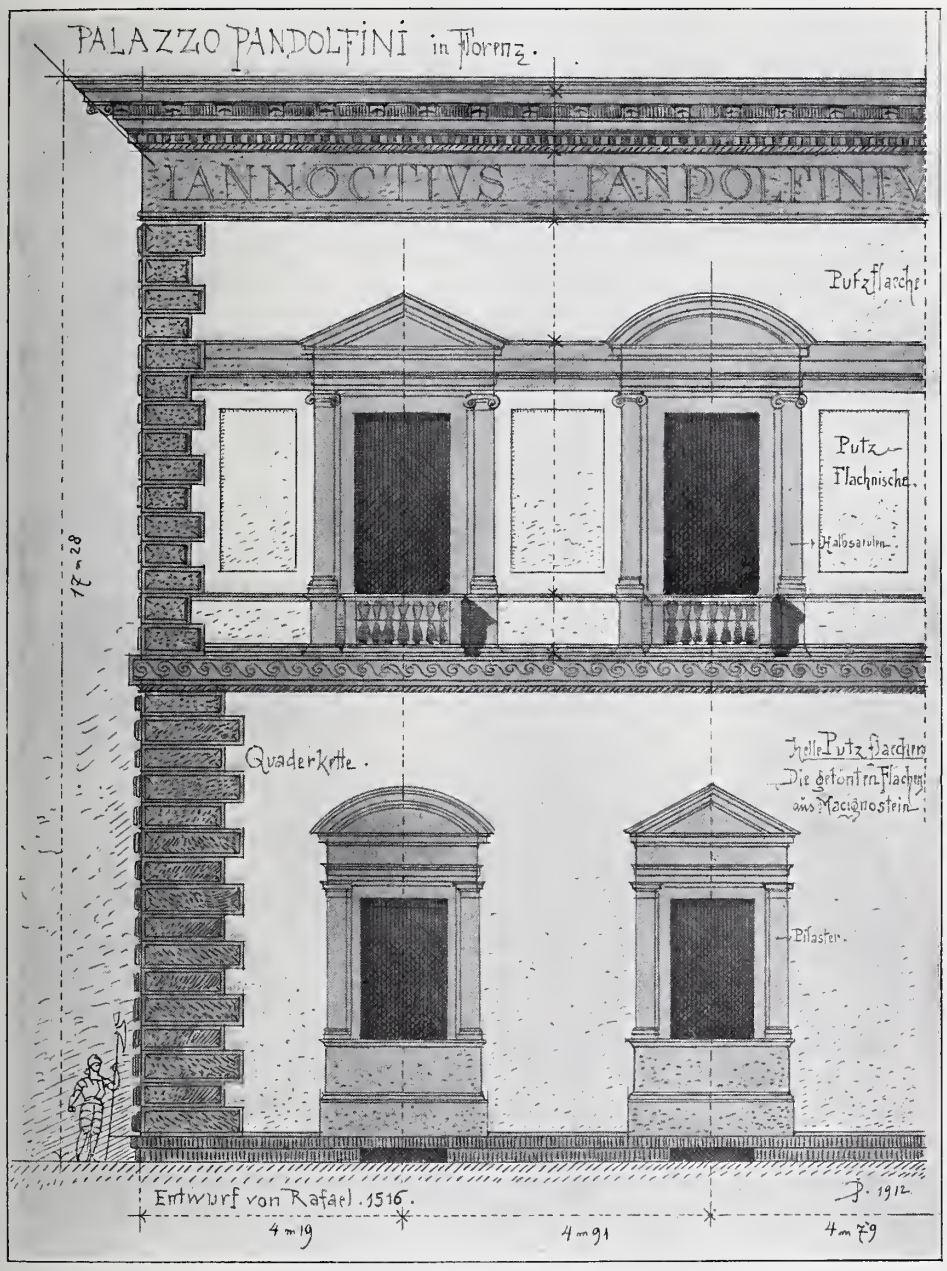
139. Paläfte von *Raffael.*

Zu dem, was die erften Meifter, *Alberti* und *Bramante*, gefchaffen, traten die Leiftungen *Raffael*'s auf dem Gebiete des Palaftbaues hinzu; in Florenz bei dem *Palazzo Pandolfini*, von dem nur vier Achfen (1520) fertig geworden find, hat fich *Raffael* vollftändig von dem frei gemacht, was *Alberti* und *Bramante* wollten. Im kleinen Wohnbau hat letzterer fchon jede Flächendekoration vermieden und fich auf das, was die Konftruktion ergab, künftlerifch in einfachfter Weife zu behandeln, befchränkt. Die Wandgliederung am *Palazzo Pandolfini* (vergl. Abb. 249) gefchieht nicht mehr durch Pilafter, fondern durch Flachnifchen zwifchen den Fenftern. Der Maler, der hier zum Wort kam, komponierte feine Faffade mehr nach den Intentionen der *Brunellesco*-Gruppe, wenn auch unter Verzicht auf deren Robuftizität und Art der Flächenbehandlung. Die zwei Gefchoffe find durch eine kräftige Stockwerksgurte voneinander gefchieden, das Obergefchoß ift gegen das untere zurückgefetzt und dient der Abfatz zur Aufnahme von Fenfterbalkonen. Man wollte fich folchen auf Konfolen ruhenden nicht anvertrauen. Feftigkeit und Sicherheit, die fich an dem ganzen Bau ausfprechen, follten auch hier walten und zum Ausdruck gebracht werden. Die Fenfteröffnungen zeigen den Apparat der römifchen Aedicula mit Halbfäulen und Pilaftern, Gefimfen und Giebelverdachungen, die im Obergefchoß durch flache Bandgurten miteinander verbunden find. Das Hauptgefimfe ift als korinthifches Konfolengefimfe zur ganzen Faffadenhöhe geftimmt und dominiert fo mächtig wie das am *Palazzo Strozzi*. Die Gebäudeecken find durch Quader-Armierungen gefaßt, die Mauerflächen verputzt. Der dürftig entwickelte Fußfockel, die Fenfterumrahmungen, Gurten und das Hauptgefimfe find aus Florentiner Sandfteinen von graugelber Farbe. *Raffael* vernachläffigt mit gleichem Rechte wie einft der Meifter des *Palazzo Strozzi* den über die Frontmauer weggeführten

140. *Palazzo Pandolfini.*

Architrav und ſchließt dieſe mit einem Wulſt ab. Den Fries darüber ſchmückt er mit einer großen, lapidaren Inſchrift an Stelle eines vegetabiliſchen Ornaments. Hier ſchuf *Raffael* ein Werk von großer und vornehmer Einfachheit bei Ver-

Abb. 249.



Palazzo Pandolfini in Florenz.

wendung von durchweg antiken Elementen, doch einen gewiſſen Trotz im Ganzen zur Schau tragend[118]). Seine Werke bedeuten einen Fortſchritt im Palaſtbau.

[118]) *Qui tacet consentire videtur.* In dem Werke RASCHDORFF's über Toskana ſteht (S. 9): die Fenſter des Obergeſchoſſes ſeien von „römiſchen" Halbſäulen eingefaßt, es zeigt aber auf Taf. 57 korrekt ſolche joniſcher Ordnung.

Bei dem ſchönen, dreigeſchoſſigen, gleichfalls um 1520 von *Baccio d'Agnolo* († 1543) erbauten *Palazzo Bartolini* in Florenz iſt das gleiche Syſtem zum Ausdruck gebracht. *J. Burckhardt* (Cicerone I. S. 317) ſagt über dieſen: „Die Ecken ſeien als Pilaſter mit Ruſtika behandelt, zwiſchen den Fenſtern Niſchen; über den Fenſtern ſeien (als früheſtes und deshalb viel verſpottetes, bald mit Übertreibung nachgeahmtes Beiſpiel) Giebel, abwechſelnd rund und gradlinig, etwa von den Altären des Pantheons entlehnt; bisher nur an Kirchen gebräuchlich; die Fenſter noch mit beſonders derb gegebenen Steinkreuzen; das ſchwere und rohe Geſimſe angeblich auch von *Baccio*."

R. Redtenbacher a. a. O. fügt hinzu, daß nach *Vasari* am Palaſt, der von ſeinen Zeitgenoſſen verſpottet worden ſei, zum erſten Male ein „Baldachinportal" mit einem von Säulen getragenen Gebälke mit Giebel ſowie Giebelfenſtern zur Ausführung gekommen ſeien. Die Erbauungszeit verlegt er ins Jahr 1520. Dazu wird von anderer Seite (Dr. *Joſef*. Geſchichte der Renaiſſance in Italien. S. 299) bemerkt: „daß der Bau wegen ſeiner tempelartigen Faſſade verſpottet worden ſei".

Nun hat aber (vergl. Abb. 249) doch der Palaſt mit einer Tempelfaſſade nichts zu tun, auch hat er an den Ecken keine „Pilaſter mit Ruſtika", ſondern eine einfache Quader-Armierung; ſein Hauptgeſimſe iſt weder derb, noch roh, oder zu groß, und ebenſo gut antikiſch mit ſeinen vorkragenden Balkenköpfen als ein ſolches mit Volutenkonſolen. Über den Fenſtern ſind weder „geradlinige noch Rundverdachungen", ſondern ſpitzgiebelige und ſegmentförmige.

Ein giebelgekröntes, durch Halbſäulen flankiertes Palaſtportal iſt aber ſchon 1464 am *Palazzo di Venezia* in Rom, und ein ebenſolches mit Giebelaufſatz am *Palazzo Vitelleschi* in Corneto (1440) und *S. Franceso* in Rimini (1450) zu finden; dazu noch Steinfenſterkreuze, die doch noch weit in die Renaiſſancezeit hinein eine Rolle ſpielen; das Hauptgeſimſe hat ſein Vorbild in einem Gebälkſtück des Jupiter- oder Sonnentempels (vulgär: *Frontispice de Nero* nach *Desgodetz*) im Garten der *Colonna* in Rom. Warum haben erſt die Florentiner das Lachen beim Baue des *Baccio* gelernt? Damals, wie heute: wenn zwei dasſelbe tun, ſo iſt es nicht dasſelbe.

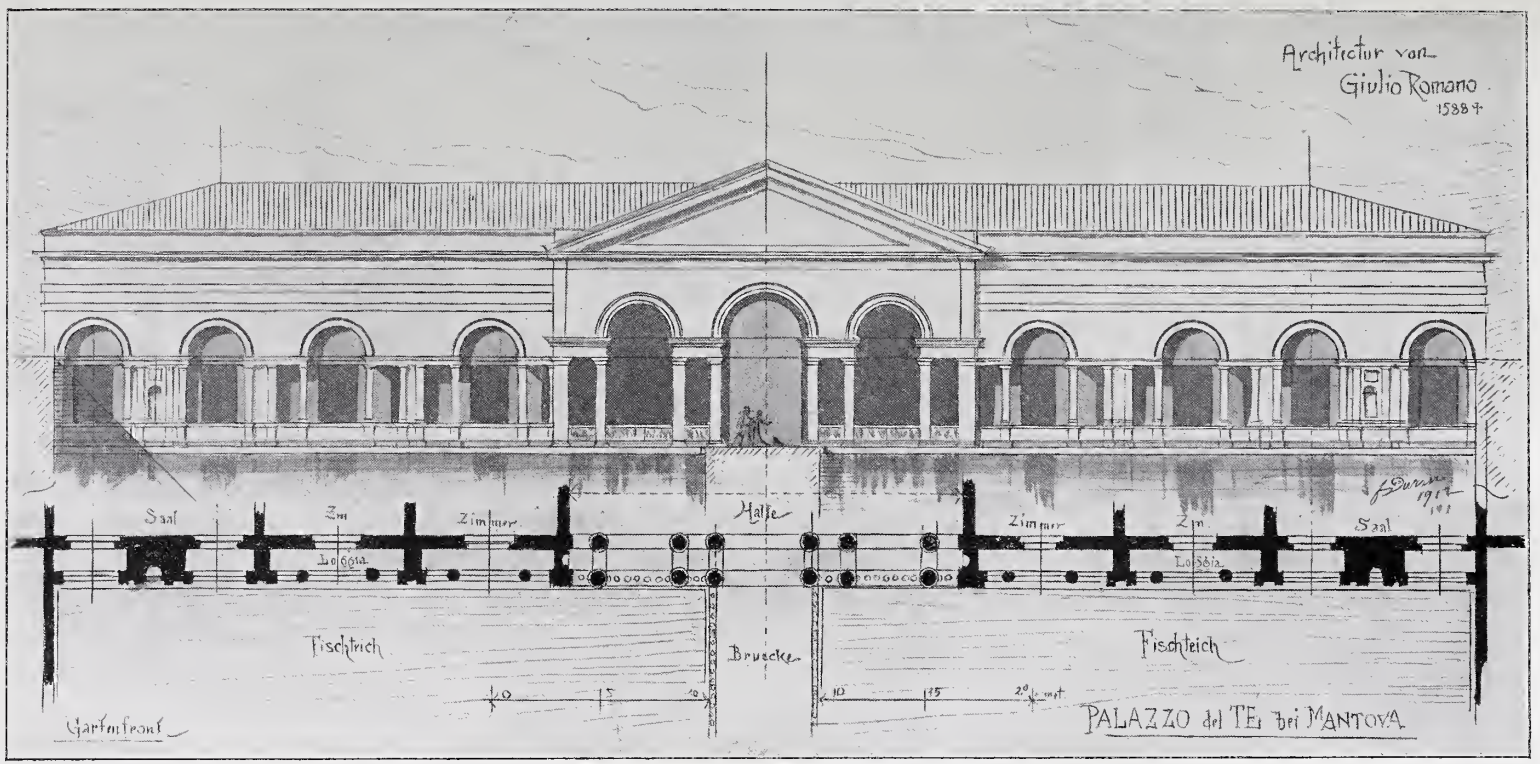
141. *Palazzo Uguccioni.*

Auch der *Palazzo Uguccioni* in Florenz hatte nicht unter der Spottſucht der kritiſchen Florentiner zu leiden.

Mariotto di Zanobi Folfi, genannt *L'Ammogliato*, führte in Florenz am *Palazzo Uguccioni* zu den Giebelverdachungen zuerſt noch die gekuppelten Halbſäulen nach ſeinem 1549 vollendeten Modelle aus. Der ſorgfältig in *pietra forte* hergeſtellten Faſſade fehlt das ſteinerne Hauptgeſimſe, das im Modell als Konſolengeſimſe angenommen geweſen ſein ſoll. Nur der Architrav iſt zur Ausführung gekommen, über dem jetzt ein ſtark ausladendes, hölzernes Sparrengeſimſe vorſteht. Auch fehlen der urſprünglich vorgeſehene Steinſockel, dann die Steinbaluſtrade über dem Erdgeſchoß, das in gleicher Weiſe vorgerückt iſt wie am *Palazzo Pandolfini*. Die Fenſterumrahmungen des zweiten und dritten Geſchoſſes ſind glatt, die Segment- und Spitzverdachungen ſind von Konſolen getragen, die Halbſäulen werden von gekuppelten Poſtamenten aufgenommen. Die prächtige Dreifenſterfaſſade hat ein in kräftiger Ruſtika mit halbkreisförmig geſchloſſenen Bogenöffnungen durchgeführtes Untergeſchoß, das mit einem breiten Gurtband abgeſchloſſen iſt (vergl. Syſtem der Faſſade in dem

In einer andern, dem *Herzog von Sachsen-Meiningen* gewidmeten Bilderfibel ſteht wörtlich auf S. 287: „An den Fenſtern ſind abwechſelnd Seitengiebel (sic) und Rundbogenverdachungen (sic) über Säulen (sic) angeordnet, ein den Pantheonaltären nachgebildetes Motiv." Das iſt des Guten doch zu viel auch für einen weniger ernſten Leſer!

Abb. 250.

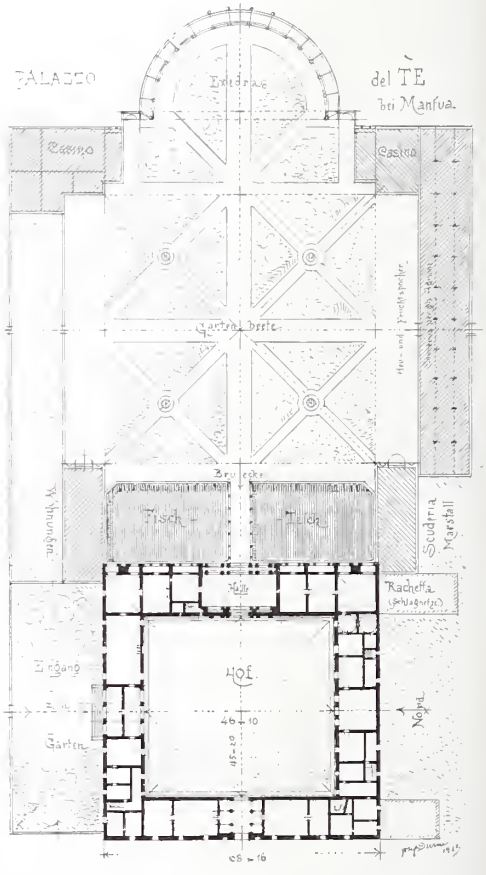


Gartenfaſſade des *Palazzo del Tè* bei Mantua.

großen Toskanawerk von *v. Stegmann* und *v. Geymüller*). Das einzige Ornament beſteht, neben den joniſchen Kapitellen der Halbſäulen, aus einem ſog. laufenden Hund in der Vorderfläche des Gurtbandes, aus einer Büſte über dem mittleren Bogen des Erdgeſchoſſes und geometriſchen Wappenzeichen auf den Vorderſeiten der Säulenpoſtamente. Die drei Fenſter im Obergeſchoſſe hatten wohl ebenfalls ſchwach vortretende Steinbalkone. Verhältniſſe und Details ſind gleich ſchön.

Noch einfacher, aber auch architektoniſch unbedeutender, ſpricht ſich *Raffael*'s Kollege *Giulio Romano* in der einſtöckigen Gartenfaſſade ſeines *Palazzo del Tè* bei Mantua aus (vergl. Abb. 250 u. 251). Sie iſt belanglos, trocken, und auch nicht typiſch geworden für den italieniſchen Palaſtbau.

Abb. 251.



Grundriß des *Palazzo del Tè* bei Mantua.

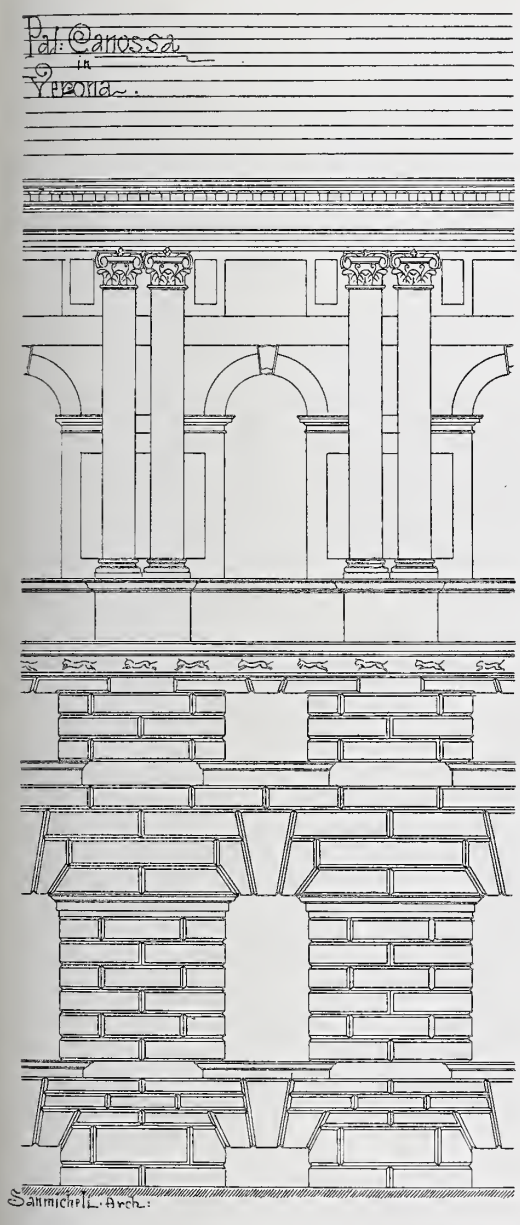
Was *Bramante* bei der *Cancelleria* ſchon erkannt hat, die Erzielung bedeutenderer Wirkung einer Faſſade durch das Zuſammenfaſſen zweier Geſchoſſe (zweier Vollgeſchoſſe oder eines Vollgeſchoſſes mit einem Halbgeſchoſſe) innerhalb einer gemeinſamen Vertikalteilung (Pilaſter oder Halbſäule), wurde auch von *Raffael* und *Giulio Romano* aufgenommen und an der Außenſeite des *Palazzo del Tè* und an der *Villa Madama* bei Rom verwertet. Auch *Genga* († 1551) machte einen ähnlichen Verſuch bei der *Villa Imperiale* in der Nähe von Peſaro (vergl. Abb. 328 im Abſchnitt „Villen"). Sie ſchaffen für die Faſſaden des Palaſtbaues eine weitere Stufe, die mit der großen Ordnung, in der Form von Pilaſtern oder Halbſäulen zum Ausdruck gebracht iſt. Mit den gleichen Mitteln, wie ſeither, arbeiten mit wechſelndem Glück und Geſchick *Baldassare Peruzzi* († 1536), *Antonio da Sangallo* († 1546), *Pirro Ligorio*, *Baccio d'Agnolo*, *G. Dosio* († 1533), *B. Tasso* († 1547), an verſchiedenen Orten, beſonders aber der Veroneſer *San Micheli* († 1559) mit ſeinen zahlreichen Bauten in Verona und Venedig an dem Problem der Geſtaltung der Palaſtfaſſaden.

Alle drängen von der *Bramante*'ſchen Feinheit des Details ab und ſuchen nach einem ſtärkeren Ausdruck, bleiben dabei aber dem antiken Prinzip in der Faſſadengliederung treu. Wo ihnen Pilaſter und Säulen bei ſolcher nicht dienlich ſchienen, griffen ſie zur Flach- oder Halbrundniſche bei den tragenden Mauerpfeilern, ſchwächten alſo dieſe gerade da, wo ſie ſchon aus techniſchen Gründen eher ſtärker ſein ſollten.

An Stelle der rhythmiſchen Travée treten dann auf den Pfeilern die nahe zuſammen gerückten, gekuppelten Pilaſter, Halbſäulen oder auch dreifach ab-

getreppte, ein Mittelpilaſter mit zwei Begleitern, die dann meiſt auf einem gemeinſamen Poſtament ſich entwickeln und nicht auf getrennten, wie bei der *Cancelleria* und am *Palazzo Giraud* zu Rom. Am ausdrucksvollſten bei guter Detaillierung arbeitete der genannte hochbegabte *San Micheli* in ſeinem *Palazzo Canossa* (vergl. Abb. 252), *Palazzo Bevilacqua* (vergl. Abb. 254) und *Palazzo Pompei alla Vittoria* zu Verona (vergl. Abb. 253). Auch *Palazzo Trissino* in Vicenza (vergl. Abb. 255) iſt hierher zu ſetzen.

Abb. 252.



Faſſadenſyſtem vom *Palazzo Canossa* in Verona.

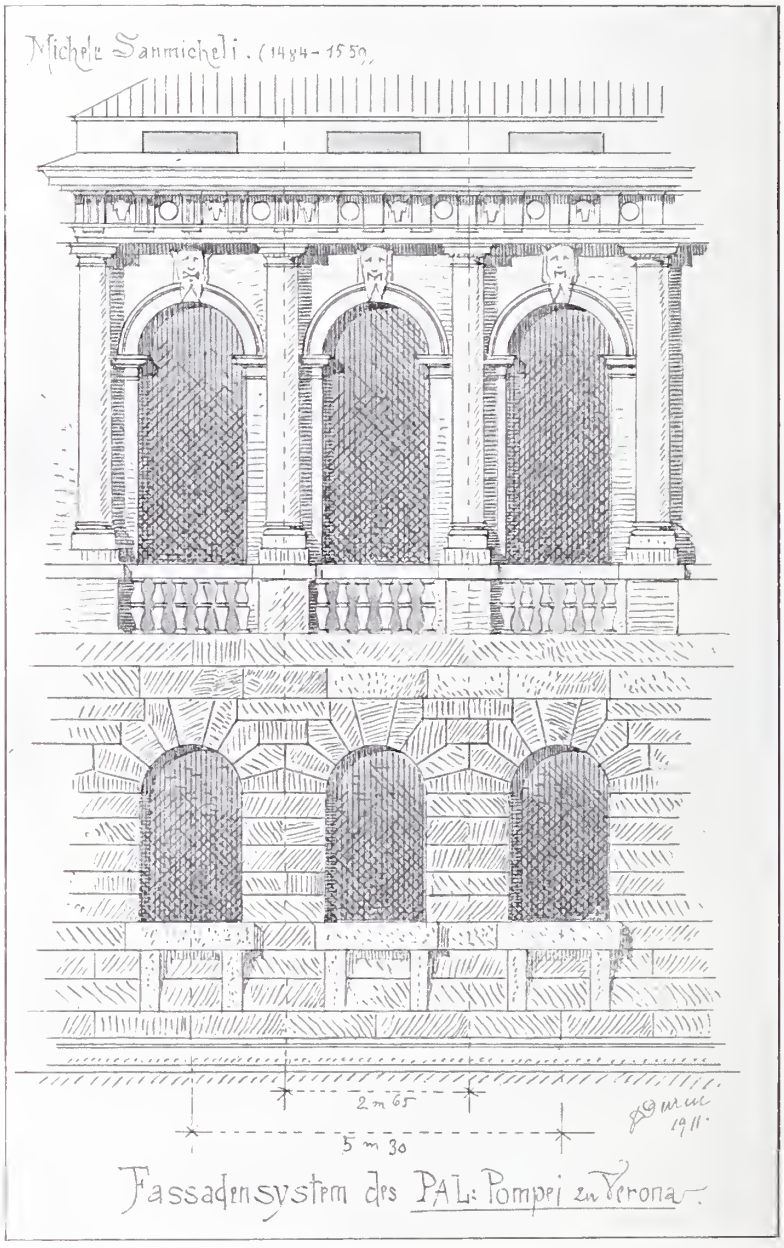
In grandioſer Weiſe hat er beim *Palazzo Bevilacqua* die rhythmiſche Travée weiter entwickelt und glänzend entfaltet. Triumphbogenartig ſind die drei großen Fenſter des Obergeſchoſſes von Dreiviertelſäulen gefaßt, die Bogenzwickel mit Figuren ausgefüllt und die ſchmalen Räume zwiſchen den großen Fenſtern und Säulen, die *Bramante* ruhig wirken ließ, durch kleinere Fenſteröffnungen belebt; eines der ſchönſten und originellſten Faſſadenſtücke der italieniſchen Renaiſſance, das ſich dem Beſten, was zu allen Zeiten geleiſtet wurde, würdig zur Seite ſtellen kann (vergl. Abb. 256). 142. Veroneſer Paläſte.

Bei hohen Stockwerken wurden die Pilaſter- oder Säulenordnungen übereinander wohl ertragen; bei niedrigen mußten ſie ihrem antiken Vorbilde gegenüber kleinlich wirken. Die Klippe glaubte man dadurch umſchiffen zu können, daß man ſich an die pſeudoperipteriſchen Bauten der Alten erinnerte und die Faſſaden wieder als Ganzes auffaßte, die abgeſtuften Stockwerke fallen und das Gebäude, wie einſt den Tempel, aus dem Sockel, dem Säulenbau und dem Gebälke beſtehen ließ und das Füllmauerwerk mit Fenſtern und Gurten zwiſchen die großen lotrechten Stützen einſchob. Es iſt wohl keine Frage, daß damit eine größere Wirkung erzielt wurde, aber auf Koſten des Organiſchen, das dabei vollends verwiſcht wurde. — Den älteſten Verſuch in dieſem Sinne dürfte wohl *Sangallo (vecchio)* am *Palazzo Nobili* in Montepulciano gemacht haben, wo er die joniſchen Pilaſter auf hohe Poſtamente hob und zwiſchen ſie die große Rundbogenöffnung und das Rechteckfenſter des Obergeſchoſſes einfügte (vergl. Abb. 244).

143. Paläſte des *Palladio*.

In bedeutendſter Weiſe vollzog *Palladio* bei ſeinen Bauten in Vicenza dieſen Gedanken an dem in Abb. 257 u. 258 dargeſtellten *Palazzo Valmarana* (ferner Beiſpiel eines Grundplanes in Abb. 259 — *Palazzo Porto* in Vicenza) und

Abb. 253.

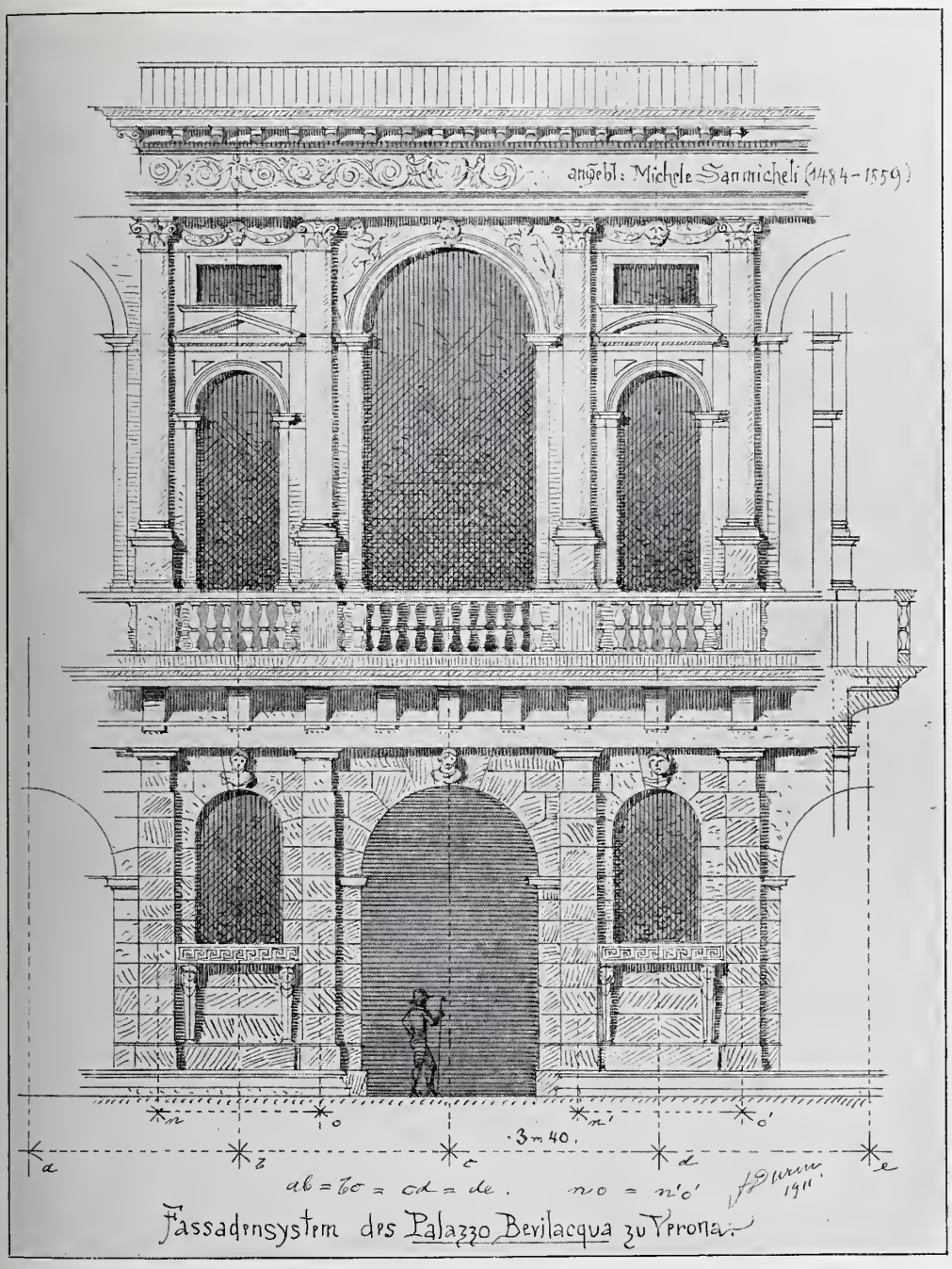


Faſſadenſyſtem des *Palazzo Pompei* in Verona.

an der ſog. Bibliothek des alten Seminars. Leider ſtand dem Meiſter nicht immer echtes Material zur Verfügung, ſo daß er manche ſeiner mächtigen Säulenſtellungen aus Backſteinen aufmauern und mit Putz überziehen laſſen mußte, was ſich mit dem kühnen Wollen nicht immer vertrug.

Den Schluß der Epoche und zugleich den Anfang zur folgenden bilden die Bauten *Michelangelo*'s. Von diefen find mehr oder weniger abhängig die

Abb. 254.



Faffadenfyftem des *Palazzo Bevilacqua* in Verona.

Werke der von 1540—1580 tätigen Meifter *Vignola* († 1573), *Ligorio* († 1580), *Vasari* († 1574), *Ammanati* († 1592), *Montorsoli* († 1563), *Alessi* († 1572) und *Palladio* († 1580).

144. Bauten des *Vignola*.

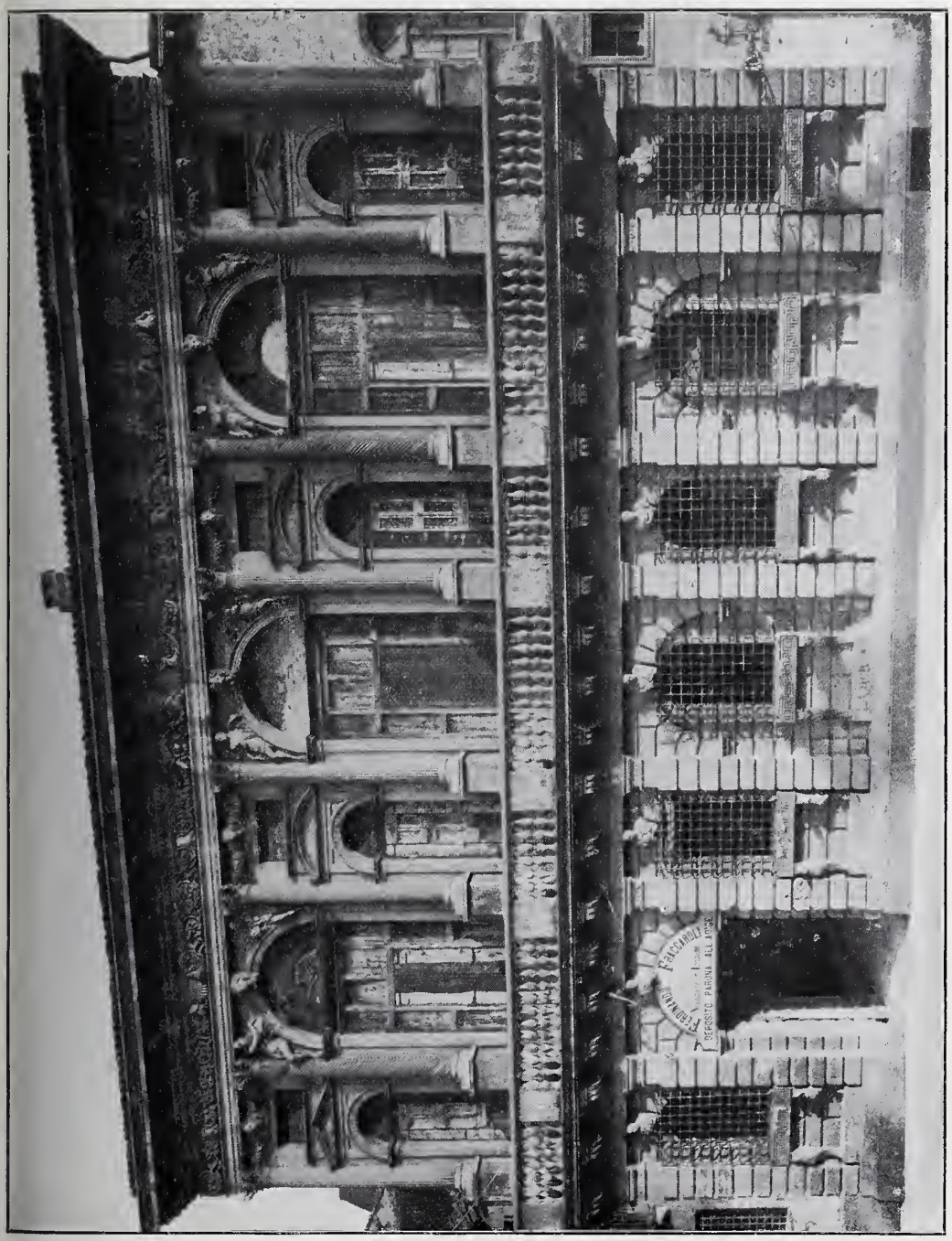
Von *Vignola* meint *Wölflin* (a. a. O. S. 7), daß er in der allgemeinen Vorſtellung als der „vollendete Regelmenſch“ gelte; weil er ein Lehrbuch der fünf Ordnungen geſchrieben habe, ſtehe er als Vertreter akademiſcher Geſetz-

Abb. 255.

Faſſadenſyſtem vom *Palazzo Trissino* in Vicenza.

lichkeit im Vordergrund. Das ſei aber nicht richtig, wenn man das Titelblatt ſeiner »*Regola*« anſehe und den Hof des *Palazzo di Firenze* zu Rom! Sollen dieſe vielleicht ausſchlaggebend ſein für die beſondere Bewertung eines Künſtlers, der das Schloß zu Caprarola und die *Villa Giulia* bei Rom gebaut hat, der die Pläne für den *Palazzo Farnese* in Piacenza (vergl. Abb. 260 nach:

Un primo progetto del Vignola per il Palazzo Farnese a Piacenza etc. von *H. v. Geymüller*, Bologna 1908) und für den *Gesù* (1568) entworfen und fo

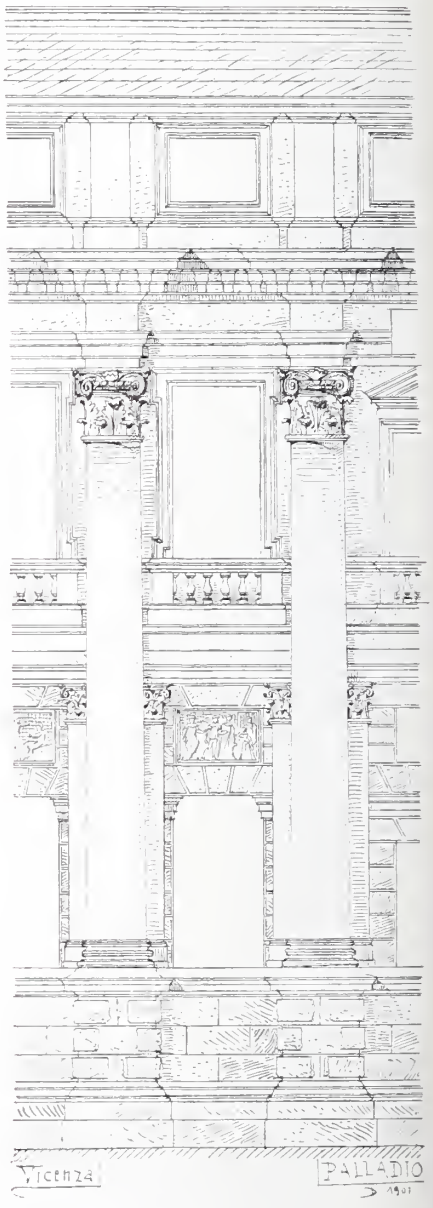


Perfpektiviſche Anſicht des *Palazzo Bevilacqua* in Verona.

manches andere in Rom gebaut hat? *Letarouilly* (Textband S. 660—661) glaubt außerdem, daß ein minderwertiger Architekt die Entwurfsſkizzen *Vignola*'s für den genannten *Palazzo di Firenze*, da er damals meiſt in

Caprarola beſchäftigt war, bei der Ausführung falſch interpretiert habe, da neben vielem Schlechten auch Gutes vorkomme — dann, was will das Titelblatt eines Buches bei ſolcher Veranlaſſung ſagen? Die *Vigna del Papa Giulio* nennt *Wölflin* einen „unſicher taſtenden Bau“. Seit wann taſten denn die Bauten? Wenn er weiter ausführt, daß er in dem Hofe des *Palazzo di Firenze* mit *Michelangelo*'s willkürlicher Formbehandlung wetteifere, ſo weiß ich wahrlich nicht, was er geſehen. Barock ſehen doch nur einige wenige, nicht alle, der unbedeutenden Fenſteraufſätze über den Hauptgeſchoßfenſtern aus — und die ſind nicht einmal ſchlimm — aber ſonſt nichts. Die Halle der Gartenfaſſade mit der Loggia iſt ſehr ſchön, die Profilierungen ſind durchweg fein und wohlverſtanden, die Hofarkaden wohl etwas ärmlich, aber gewiß nicht michelangelesk. Sein fünfachſiger *Palazzo Mattei Paganica* zu Rom, ſein Dreifenſterhaus an der *Piazza Navona*, der *Palazzo Narni*, ſeine Treppenaufgänge mit den dreibogigen Faſſadenbildungen (1550—55) bei den Konſervatorenpaläſten, ſeine Hofarchitektur und Faſſadenbildungen in Caprarola, mit den großen Ordnungen durch zwei Geſchoſſe und dem originellen Hauptgeſimſe (vergl. Abb. 261, *Caprarola* und Konſervatorenpalaſt), ſeine Innenarchitektur der Säle ſind ſo ſtreng und ſchön in den Motiven und unübertroffen im Detail und von ſo mächtiger Wirkung, daß man nur einen genialen und wiſſenſchaftlich gebildeten Architekten dahinter ſuchen kann, nicht aber einen mit Rezepten ſich abquälenden Schulmeiſter oder ein von den Kaprizen eines andern lebendes Baumeiſterlein.

Abb. 257.



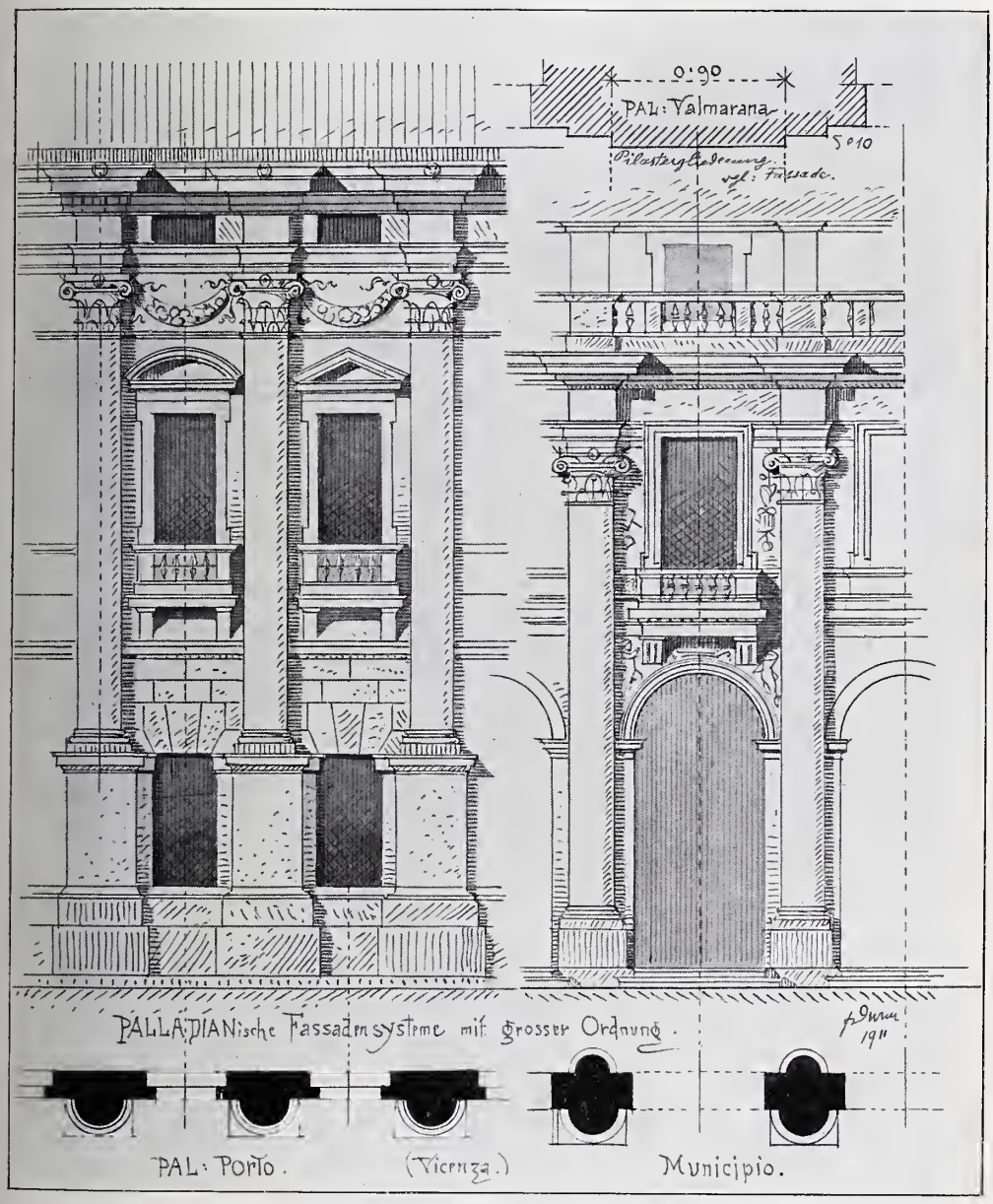
Faſſade des *Palazzo Valmarana* in Vicenza [119]).

Was haben nun die übrigen tonangebenden Meiſter hinzugefügt? Variationen über die vorausgegangenen Themata, aber im Prinzip nichts, wenigſtens nichts auf dem Gebiete des Palaſtbaues. Von 1580 ab, der Anfangszeit des ſog. *Barocco*, werden als die einflußreichſten Architekten die Schüler *Michelangelo*'s: *Giacomo della Porta*, *Dominicus* und *Giovanni Fontana*, *Borromini* († 1667), die drei *Lunghi* (Vater, Sohn und Enkel), *F. Ponzio*, *Fansaga*, *de Rossi*, *Pietro da Cortona*, *Bernini* († 1680), der in Meſſina und Turin tätige *Guarini* († 1683), Pater *A. Pozzo*, die um 1700 in der Blüte ſtehenden *Bibiena*

[119]) Für den Vorſprung der Pilaſter vergl. Abb. 258.

Fuga und zuletzt, aber nicht als letzte, *Juvara* († 1735) und *Vanvitelli* († 1773) genannt, von denen die meiſten auch im Palaſtbau tätig waren.

Abb. 258.

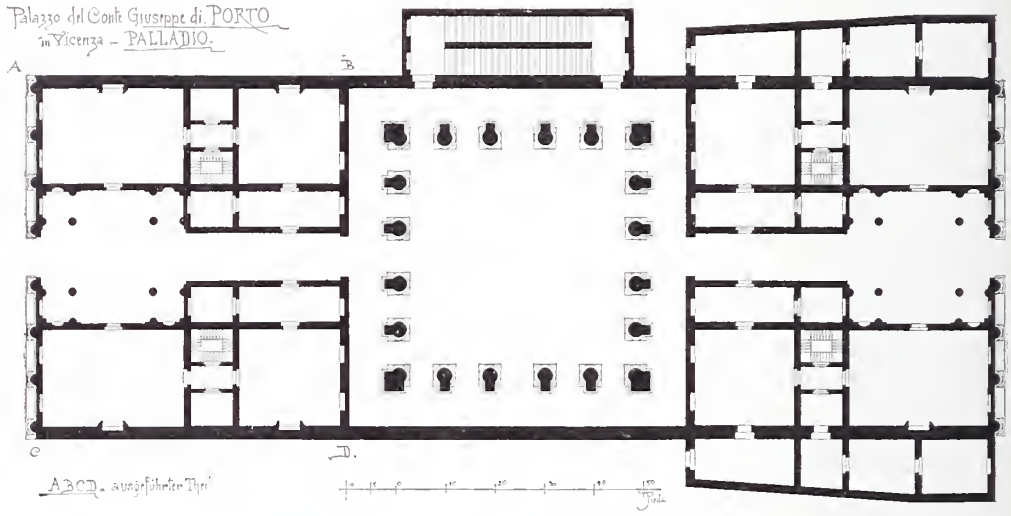


Faſſadenſyſteme großer Ordnung von *Palladio*.

Die früheſten dieſer Meiſter ſtehen in ihren Leiſtungen auch wieder auf den Schultern ihrer Vorgänger. Sie bringen angefangenes Altes in die neue Epoche mit herüber, vollenden in dieſer manches, oder das Geſchäft wird von den neuen Größen weiter beſorgt und zu Ende geführt, nicht immer im Einklang mit jenen.

Die Verfuche, den Palaftbau in andere Bahnen zu lenken, gehen auf *Giulio Romano* (1498—1546) und *Antonio Giovane San Gallo* (1482—1546) zurück. Diefer war es, der mit dem *Palazzo Farnese* und feinem eigenen Haufe in Rom (*Palazzo Sacchetti*) den Anftoß gab. Er ging auf die Kompofitionsweife der Schöpfer der Renaiffancepaläfte in Florenz zurück: glatte Wandflächen, regelmäßige Anordnung der Fenfter, Gleichheit in der Form derfelben im gleichen Stockwerk, Beibehaltung der mittelalterlichen Fenfterbankgurten mit einem begleitenden Band- oder Stockwerksgefimfe darunter, und Abfchluß des Hochbaues mit einem antikifierenden Konfolengefimfe, Verzicht auf jede Gruppierung und auf jegliche Vertikalgliederung der Maffen oder Wandflächen. Die fenkrecht auffteigenden Rechteckfenfter behalten die Oberherrfchaft, die zuweilen durch liegende Rechteckfenfter oder durch rein quadratifche in den Halbgefchoffen

Abb. 259.



Grundriß des *Palazzo Porto* in Vicenza nach *Palladio*.

unterbrochen werden. Neu ift nur, den Florentiner Faffaden der Frühzeit gegenüber, die Auszeichnung der Ecken durch Quaderketten, für deren Einführung übrigens *Raffael* (*Palazzo Pandolfini*, 1520) und *Baccio d'Agnolo* (*Palazzo Bartolini* in Florenz 1526) fchon geforgt haben. *Ammanati* (1511—1592) befchränkt fich am *Palazzo Ruspoli* in Rom, wohl wegen deffen Länge zu 19 Achfen, auf ein einziges glattes Gurtband als Unterteilung an der Faffade.

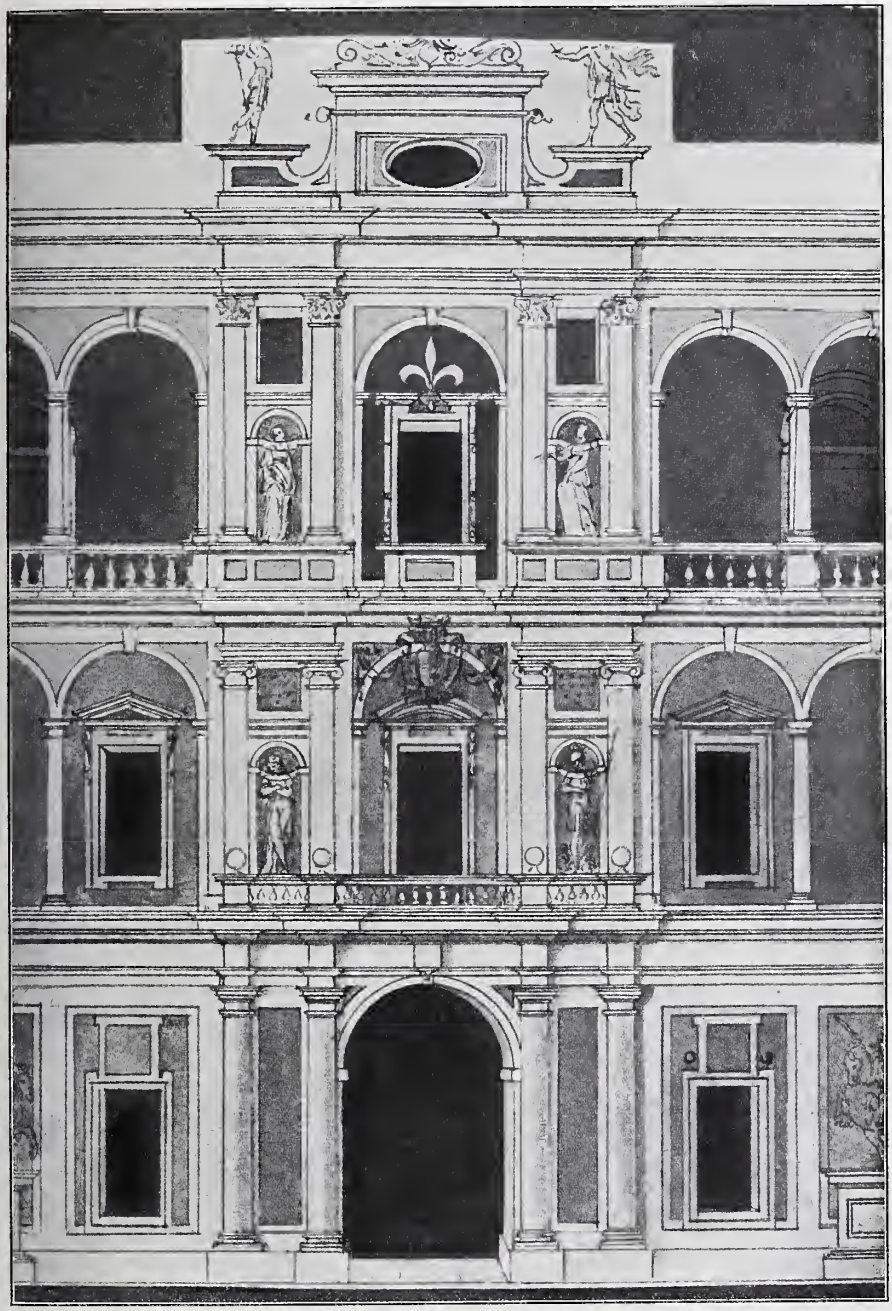
145. Barockpaläfte.

Wenn daraus gefolgert wird, daß „der Barock beim Palaftbau nur das Große gibt", fo mag das wohl fein, aber fein Verdienft ift es angefichts der Entwickelungsgefchichte des Palaftbaues nicht. Eine malerifche Wirkung der Faffaden wird wohl im Hinblick auf die Paläfte der *Farnese*, der *Ruspoli*, *Sacchetti*, *Este* ufw. kaum zugeftanden werden können (vergl. Abb. 262 u. 263, Anficht und Grundriß des *Palazzo Farnese*.

Der für die Folgezeit und den Barockftil typifch gewordene *Palazzo Farnese* wurde durch den Kardinal *Farnese*, unter dem Namen *Paul III.* zum Papfte gewählt, begonnen, und 1534 durch *Antonio da Sangallo* foweit geführt, daß die Fenfter des Erdgefchoffes und einige Säle nach dem Hofe fertiggeftellt waren.

Unter Änderungen, die der Wechfel in der Stellung des Bauherrn mit fich brachte, wurde er bis Gefimshöhe vollendet. Bis dahin wurde am Bau

Abb. 260.

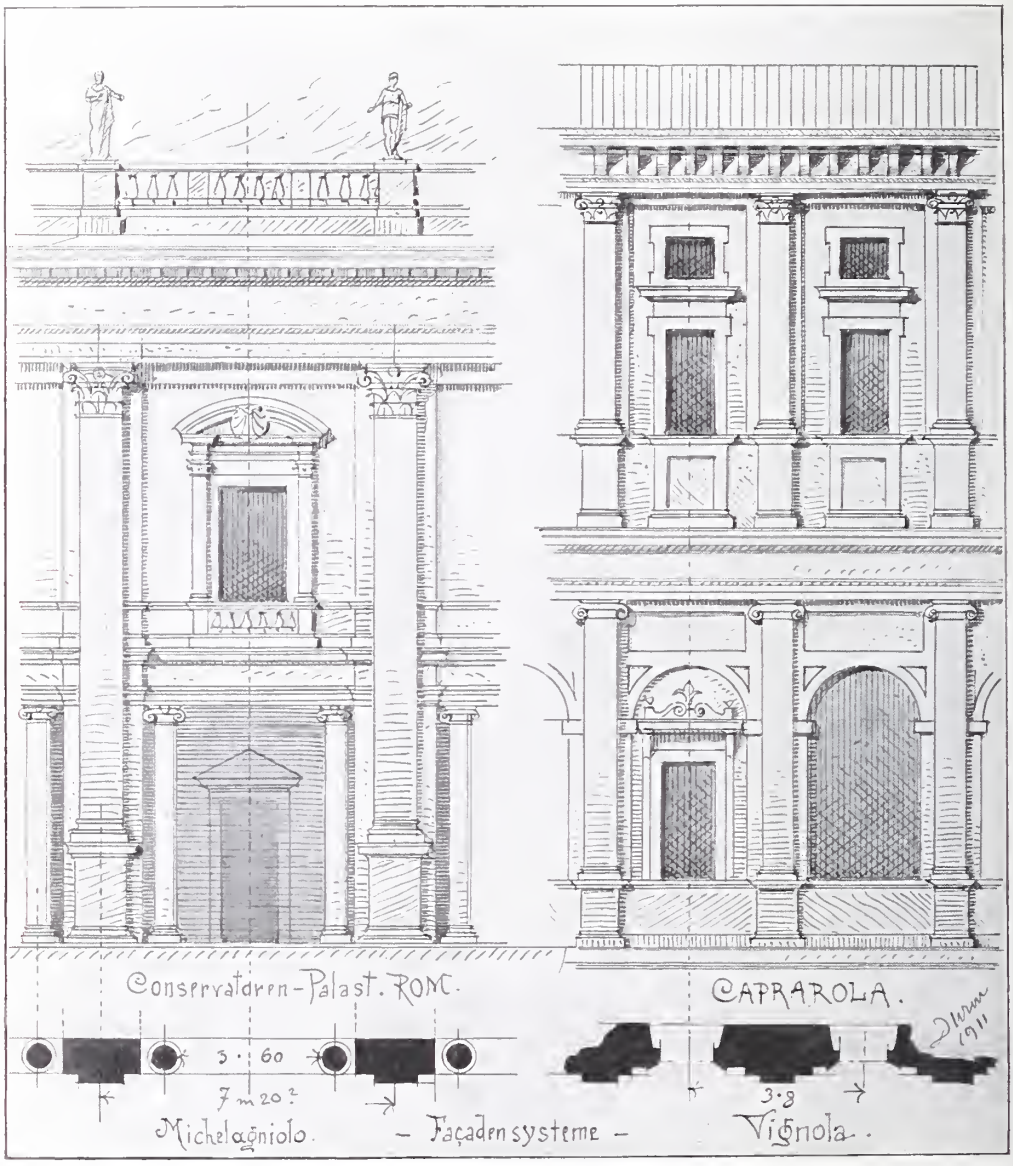


Mittelpartie des *Palazzo Farnese* für Piacenza nach einer Handzeichnung *Vignola*'s.

nach den Zeichnungen *Sangallo*'s gearbeitet, nun aber eröffnete der Papft gewordene Kardinal einen architektonifchen Wettbewerb für die Geftaltung des Hauptgefimfes feines Palaftes.

Ein gleicher Zug von Härte und wohl ein gleicher Stoß in das Herz des Künftlers widerfuhr hier dem *Sangallo* wie einft dem großen *Brunellesco*, als man zur Belohnung und als Zeichen des Vertrauens für die gelungene Kuppelausführung zu einem Wettbewerb um deren Laterne fchritt! Dem armen

Abb. 261.



Faffadenfyfteme großer Ordnung von *Michelangelo* und *Vignola*.

Sangallo ficherte man aber vorher noch die Freiheit zu, nach dem Hefte eines anderen den Bau vollenden zu dürfen!

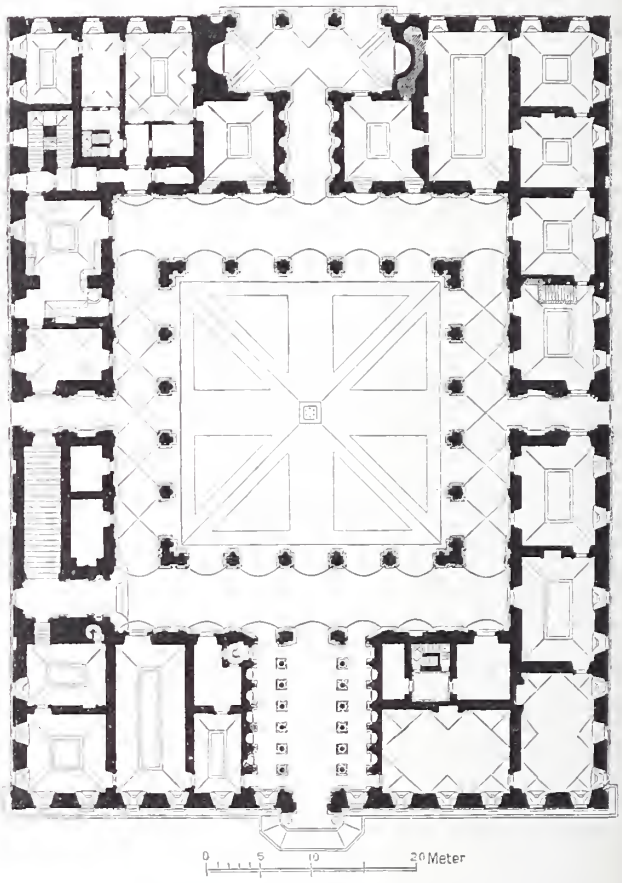
Am Wettbewerb beteiligten fich *Perin del Vaga, Fra Sebastiano del Piombo, Michelangelo* und *Vasari*. *Michelangelo* war dabei fo anftändig, feinen Entwurf nicht wie die anderen perfönlich abzugeben, er ließ ihn durch *Vasari* überreichen, fich mit Unwohlfein entfchuldigend.

Perſpektiviſche Anſicht der Hauptfaſſade des *Palazzo Farnese* in Rom.

Der Papſt lobte alle, gab aber der Arbeit des *Michelangelo* den Vorzug und beleidigte noch den alten *Sangallo* dadurch, daß er einen gewiſſen *Melighino*, eine unterwürfige Kreatur, die kaum einen Begriff von einer Zeichnung hatte und ihr eigenes Geſchäft als Bauführer bei *St. Peter* nicht recht verſtand, auf die gleiche Stufe mit den übrigen Konkurrenten ſtellte und ſie dementſprechend honorieren ließ.

Dies geſchah um die Zeit von 1544—45, kurz vor dem Tode des *Sangallo* (1546), der ſich immer noch mit der Hoffnung trug, daß der Papſt ſeine Meinung ändern und ihm die Vollendung nach dem eigenen Entwurfe überlaſſen würde, weshalb er mit der Ausführung des Geſimſes zögerte. Er erhielt aber den beſtimmten Befehl, endlich nach dem Entſcheide des Papſtes vorzugehen und fertigte daher ein Holzmodell in der Ausführungsgröße (3,43 m) an, das am Baue aufgebracht wurde. Der Papſt und ganz Rom beſichtigten dasſelbe; der Beifall war allgemein, worauf *Michelangelo* mit der Ausführung betraut wurde.

Abb. 263.



Grundplan des *Palazzo Farnese* in Rom.

Nach dem Tode *Sangallo*'s blieben für die ſpäteren Künſtler noch die Vollendung des erſten Obergeſchoſſes im Hofe, die Ausführung des ganzen zweiten Obergeſchoſſes, das Fortführen der Rückfaſſade von der halben Höhe des Erdgeſchoſſes und der ganzen Mittelpartie vom Fußboden an, ſowie die Ausführung der geſamten Innendekoration, übrig.

Paul III. wollte *Michelangelo* die Fortführung ſeines Palaſtes übertragen, dieſer aber entſchuldigte ſich mit Geſchäftsüberhäufung und mit ſeinem Alter von 71 Jahren und damit, daß er zu wenig von Architektur verſtehe. *Vignola* ſcheint dann von 1547 an die Weiterführung ohne weſentliche Beihilfe und ohne die Oberaufſicht des greiſen Meiſters übernommen zu haben; er dürfte ſogar durch ſeine Detaillierung am Ruhme für die Geſtaltung des vielbewunderten Hauptgeſimſes Anteil haben. Nach dem Tode *Michelangelo*'s (1564) verblieb ſie ihm ſicher allein, und 16 Jahre nach dem Tode *Vignola*'s führte *Giacomo della Porta* das zweite Obergeſchoß aus, was inſchriftlich beglaubigt iſt (1589). Er vollendete um dieſe Zeit auch die Rückfaſſade.

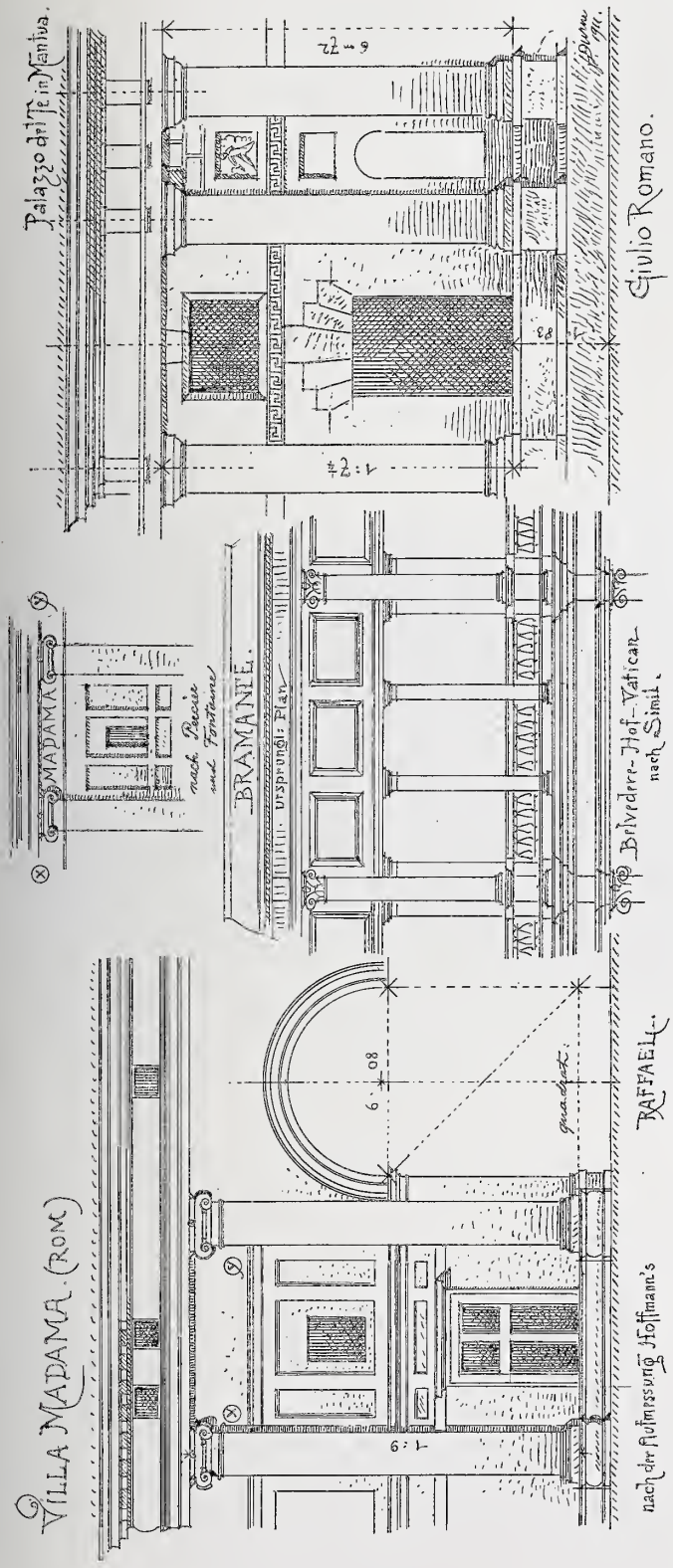


Abb. 264.

Fassadensysteme mit großer Ordnung von *Bramante*, *Raffael* und *Giulio Romano*.

Mehr als ein halbes Jahrhundert hatte man an diesem Werke gebaut, das einheitlich geplant war und dem ein großes Talent, wie *Sangallo*, 16 Jahre seines Lebens widmete, der aber noch erleben mußte, daß andere, wenn auch Künstler von hoher Begabung, ihm den Platz streitig machten, dem aber erspart blieb, zu sehen, was jene aus seinem Entwurfe gemacht haben, bei dem sie an Stelle von Einheit und Harmonie an einigen Teilen Willkür und Mißklang setzten!

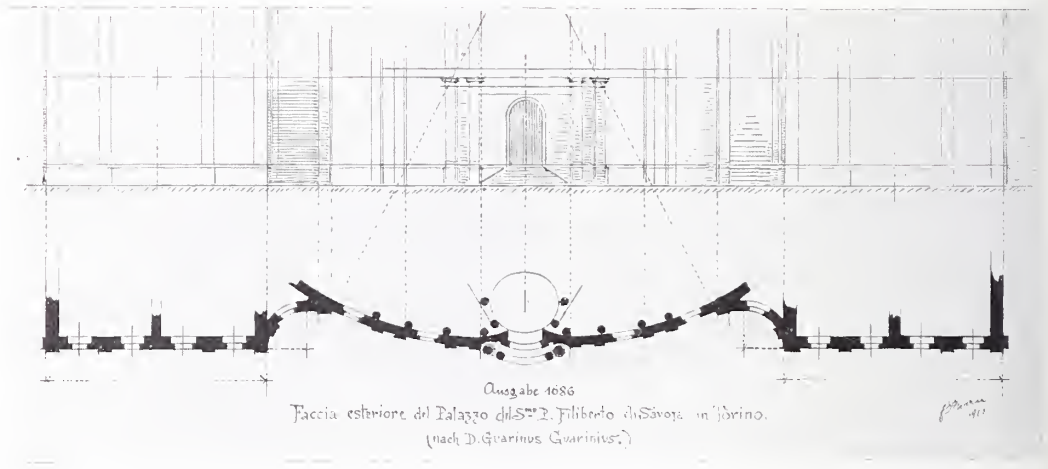
Nach dem Aussterben der männlichen Linie kam der Palast 1731 an Parma und später wurde er Eigentum des Königs von Neapel; 1874 mietete ihn die französische Regierung, die dort ihre Botschaft und ihr archäologisches Institut einrichtete. Die Werksteine am Bau stammen zum Teil vom *Colosseum* und aus dem *Marcellus*-Theater. Beabsichtigt war einst von *Michelangelo*, nach dem Tiber einen zweiten Hof anzulegen und diesen durch eine Brücke mit der *Farnesina* zu verbinden.

Ewig ſchön und vorbildlich für alle ſpäteren römiſchen Paläſte blieben die dreiſchiffige Säulenhalle des Veſtibüls (ſiehe Abb. 263), die erſte bequeme Haupttreppe und der längliche Saal (Galerie) im erſten Obergeſchoß, den die *Carracci* mit ihren Schülern zu Anfang des XVII. Jahrhunderts mit vorzüglichen Fresken mythologiſchen Inhalts ſchmückten.

Vor dem Palaſte ſind auf dem Platze noch die zwei Fontänen von *Vignola* zu erwähnen mit den 5,57 m langen, polierten grauen Granitwannen aus den *Caracalla*-Thermen. Und was uns an der Hauptfaſſade nach dem Platze immer feſſeln wird, das ſind die Würde, die Mächtigkeit der Baumaſſe und die großen Verhältniſſe im Ganzen, die Feſtigkeit und der Geſchmack im Detail! Vielen diente er als Vorbild; übertroffen hat ihn keiner von denen, die ihn zum Muſter nahmen!

An der Vorderfaſſade laſſen ſich in den oberen Teilen Bewegungen im Mauerwerk nachweiſen, die durch Ausführungsfehler entſtanden ſein dürften,

Abb. 265.



Gliederung der Vorderfaſſade des *Palazzo Carignano* im Grund- und Aufriß dargeſtellt.

oder wenn Konſtruktionsfehler vorliegen, dann dürften dieſe wohl weniger dem geſchickten Konſtrukteur *Sangallo* als dem *Michelangelo* und ſeinen Schülern zuzuſchreiben ſein, die es vielleicht unterlaſſen haben, durch Anker oder durch die Balkenlagen die Mauern der Vorderfaſſade mit der Hoffaſſade zu verbinden. Das Faſſadenmauerwerk iſt aus gut geformten Backſteinen, die in den Obergeſchoſſen unverputzt geblieben ſind, ausgeführt.

110. *Palazzo Farnese* ein Markſtein in der Geſchichte des ital. Palaſtbaues.

Wie die Paläſte von *Pitti*, *Strozzi*, *Rucellai* und die *Cancelleria*, ſo bleibt der *Palazzo Farnese* ein Markſtein in der Geſchichte italieniſcher Paläſte der ſpäteren Phaſe der Renaiſſance. Hier ſei ein weiteres Werk des jüngeren *Antonio da Sangallo*, der *Palazzo Sacchetti*, noch genannt, wahrſcheinlich als ſein eigenes Wohnhaus erbaut. „Vor allen Gebäuden jener Zeit vielleicht dasjenige, das bei großen Dimenſionen und einem gewiſſen Luxus am wenigſten Eigentümliches hat.“ Nach dem Tode des Künſtlers von Kardinal *Giovanni Pucci di Montepulciano* angekauft, ließ dieſer durch *Nanni Bigio* den Bau vollenden und vergrößern. Erſt ſpäter kam er in den Beſitz der *Sacchetti*. Ausgeführt in ſichtbar gelaſſenem Backſteinmauerwerk, das aber verputzt

147. *Palazzo Sacchetti.*

werden ſollte, wurden nur die Gurten, das Hauptgeſims, das Eingangstor und die Fenſtergeſtelle aus Travertin hergeſtellt. Tor und Fenſter ſind horizontal überdeckt; das Erdgeſchoß iſt hoch und mit großen Fenſtern verſehen; im Obergeſchoß iſt ein Wohnſtock mit einem Mezzanin zu einem Ganzen zuſammengefaßt und darüber wieder ein Hochgeſchoß, mit antikiſierendem Konſolengeſimſe abſchließend, das für die Gebäudehöhe etwas zu fein geraten iſt.

Von *Giacomo della Porta* wird angenommen, daß er einer der einflußreichſten Meiſter dieſer Epoche war, was wohl auch richtig ſein dürfte. Dann wird es auch als wahr angenommen werden können, daß er manchen Palaſtfaſſaden, die er reſtaurierte oder baute, wie z. B. des *Palazzo Serlupi* und der

Abb. 266.

Palazzo Carignano von *G. Guarini* in Turin [120]).

Villa Aldobrandini bei Frascati einen entſchieden barocken Stempel aufgedrückt habe. *Wölflin* geht in ſeiner Wertſchätzung ſo weit, daß er es als ſeine höchſte Leiſtung bezeichnen würde, wenn von ihm bewieſen werden könnte, daß er nicht nur die Ausführung der großen *Peters*-Kuppel geleitet hat, ſondern auch die Zeichnung (Modell?) zu dieſer auf ihn zurückgeführt werden könnte. Ich hielte auch den *Diogenes* für größer, wenn er die Schlachten *Alexander*'s gewonnen hätte, aber ſo bitte ich, daß man mir etwas aus der Sonne gehe.

Die klotzigen Faſſaden des Barocko allein beſtimmen aber nicht durchweg den Stil, indem die vertikal gegliederten, allenthalben wieder hervortreten, beſonders in den allerletzten Phaſen des Stils, wo die große Ordnung das bevorzugte Dekorationsmittel bei den Faſſaden bietet.

[120]) Nach einer Photographie der *Arti Grafiche*.

148. Paläfte auf dem Kapitol zu Rom.

Wenn die Bauten auf dem Kapitol zu Rom (vergl. Abb. 261) auf die Pläne *Michelangelo*'s zurückgeführt werden können [Faffade des Hauptbaues von *G. Rainaldi* (1592), der Palaft linker Hand gleichfalls von *Rainaldi* (1644—55), der rechter Hand von *Boccapaduli* und *T. de Cavalieri* (1564—68), der Glockenturm von *M. Lunghi* (1579)], dann gehört die große Ordnung bei der Palaftfaffade, die als fchwacher Verfuch bei der *Cancelleria* des *Bramante* und bei der *Villa Madama*, auch am *Palazzo del Tè* von *Giulio Romano* (Abb. 264) fchon eingeführt wurde, zu den Merkmalen der Palaftarchitektur um die Mitte des XVI. Jahrhunderts, die dann gegen das Ende desfelben von *A. Palladio* mit Vorliebe verwertet wurde.

„Arkaden" der Konfervatorenpaläfte, von denen *Wölflin* (a. a. O. S. 30) fpricht, gibt es dort nicht. Bogenftellungen find ausgefchloffen.

Die Gliederung der Baumaffen im großen oder kleinen Stil ift nicht Sache des frühen, vielmehr erft des fpätern oder des Hochbarocks, wie er von *Guarini* (1624—85) in Turin gepflegt wurde, berüchtigt durch feine Ausfchreitungen bei *S. Gregorio* in Meffina, die er aber wieder etwas einfchränkte an feiner Faffade des *Palazzo Carignano* zu Turin (vergl. Grundriß und Faffade, fowie ftilifierte Einzelheiten des *Guarini* in den Abb. 265 u. 266).

Ein- und auswärts gebogene Führung der horizontalen Gurten und Gefimfe, gefchwungene Giebel und ausgebauchte Rundbogen bei den Fenftern verbleiben, das Ornament tritt zurück, die Bauglieder werden dagegen gehäuft und überladen. Wenn aber gefagt wird: „daß mit der Freude an der Stoffgewalt (sic) (*Palazzo Sacchetti* und *Ruspoli*) eine Tendenz zum Formlofen in die Baukunft kam", beim Beginn der letzten neuen Phafe, fo treten jetzt gegen ihr Ende, wo die Einzelformen unabhängig vom Organismus fich loslöfen, „Fieberphantafien der Architektur" an deren Stelle. Es mag richtig fein, daß die Technik nie einen Stil fchafft, aber fie beeinflußt ihn und die Möglichkeit feiner Ausführung im Großen. Der Barock ift nichts wefentlich Neues, das fich aus dem Vorhergehenden nicht ableiten ließe, es hat einen Barock in der Antike und im Mittelalter gegeben, er brauchte beim Verlöfchen der Renaiffance nicht erft erfunden zu werden. Die Wurzeln eines jeden Barockftils, auch des italienifchen, liegen im Vorausgegangenen. „Jeder Stil wickelt fich ab und lebt fich aus."

Der Barockftil foll, wie uns glaubhaft gemacht werden will, mit *Egmont* fagen: „Ich verfprach dir einmal fpanifch zu kommen", in ihm fei das fteife, fchwerfällige Wefen im Verkehr eine gemachte Haltung, ftatt der Mannigfaltigkeit des Individuellen erkenne man einen allgemeinen, gleichgültigen Ton, was alles beftimmend gewefen fei für die ariftokratifchen Paläfte, wie man auch alle freien Äußerungen ins Innere des Haufes verfchloffen habe. Das haben vorausgegangene Zeiten auch ohne die fpanifche Grandezza fchon beforgt. Näher auf derartige Unterftellungen einzugehen, halte ich für ebenfo zwecklos als die Unterfuchungen über das Syftem der Proportionalität bei komplizierten Bauwerken, die über die griechifche Tempelfaffade oder das Innere eines mittelalterlichen Domes hinausgehen. Es ift auch durchweg unrichtig und auch nicht zu beweifen, daß das ganze Geheimnis des Organifchen in der Kunft darauf beruhe, daß diefe wie die Natur arbeite, in dem Einzelnen ftets das Bild des Ganzen wiederholend. So langweilig ift weder die Natur noch die Kunft. Bei den wenigften Deduktionen in diefem Sinn find übrigens die Unterlagen genau feftgeftellt; fie find willkürlich oder ungenau, fchief in der Beobachtung und fcheitern oft ganz und gar bei der Architektur an der wechfelnden Genauigkeit

der Ausführung und der Unzuverläſſigkeit der Aufnahmen. Es erinnert das Unternehmen nur zu oft an die geiſtreichen Abſichten, aus den verſchiedenen Monumenten den verlorengegangenen oder beſtehenden Einheitsmaßſtab für ein Bauwerk herausfinden zu wollen. Man kann wohl allgemeines herausklügeln, aber keine Geſetze für das künſtleriſche Schaffen, höchſtens etwas für die Kontrolle des Erdachten und den Vergleich mit anderem. (Vergl. auch *J. Durm*'s kurze Bemerkungen über Verhältnislehre, bei *Esselborn*, Lehrbuch des Hochbaues. II. Bd. Leipzig 1908. S. 110.)

Das Dach beſtimmt den Charakter des Baues; es aufzubringen iſt das letzte Geſchäft des ausführenden Baumeiſters, ihm die richtige Form und das Verhältnis zum Unterbau zu geben, Sache des Baukünſtlers. Alle Geſtaltungen, flach und ſteil, geradflächig oder gewölbt waren zu allen Zeiten in Übung. Das italieniſche Wohnhaus-, Palaſt- und Kirchendach beſchäftigen ſich mit allen bekannten Formen. Sie rechnen zumeiſt mit dem flachen, antiken, mit Ziegeln gedeckten Tempeldach. Bei hohen Gebäuden und engen Straßen tritt es kaum oder gar nicht in die Erſcheinung, oft verbirgt es ſich hinter einer Attika, die den Bau bekrönt oder abſchließt. Der Baukünſtler hatte alſo äſthetiſch nicht mit ihm zu rechnen. Er brauchte ſich nicht, wie heutzutage im Deutſchen Reich, darüber den Kopf zu zerbrechen, ob er ein Dach doppelt oder dreimal ſo hoch machen ſolle, als ſeinen monumentalen Maſſivbau. Auch mit etwaigen Schmuckformen des Daches hatte er nicht zu rechnen. Eine deutſche oder franzöſiſche Dachbildung, wie ſie beiſpielsweiſe bei den Schlöſſern dieſer Länder der gleichen Zeit oder des gleichen Stils ausgeführt wurde, konnten den italieniſchen Architekten nicht reizen. Und trotzdem ſind ſie nicht unbeachtet geblieben. Am *Castello del Valentino* zu Turin und am Schloſſe zu Stupinigi treten die Manſarddächer auf. Dafür ſtehen ſie auch unter franzöſiſchem Einfluß und in Piemont. (Vergl. Abſchnitte über Dächer und Schloßbauten.)

Den Sätzen über die toskaniſchen Paläſte, deren Entwickelungsgeſchichte und ihre Übertragung auf andere Gebiete mögen noch weitere über einige beſondere Typen, wie ſie ſich in den verſchiedenen andern Landesteilen der Halbinſel entwickelt haben, zunächſt über den venezianiſchen Typus folgen.

149. Der venezianiſche Palaſttypus.

Die regelmäßige ſymmetriſche Anordnung der Fenſter, die gleichmäßige Durchbildung der Faſſadenflächen, wo alles in eine Ebene gerückt iſt, wo keine Gurte und kein Hauptgeſims von der geraden, ununterbrochenen Linie abweicht, werden beim venezianiſchen Typus verlaſſen und machen einer bewegteren Form durch mehr oder weniger ſtarkes Betonen einzelner Bauteile Platz, wobei der Renaiſſance anfänglich die Aufgabe zufällt, die im Mittelalter ſchon typiſch gewordene Grundrißanlage und die ſich daraus ergebende Faſſadengeſtaltung bei gotiſcher Formenſprache in diejenige der Renaiſſance zu überſetzen. Das Gerippe mit ſeinen Elementen bleibt beſtehen, ſein Aufputz ändert ſich. Man vergleiche in dieſem Sinne die beiden einfachen Paläſte, den mittelalterlich gotiſchen *Palazzo Cavalli* (Abb. 222) und *Palazzo Grimani* (Abb. 267) der Renaiſſance. Die dreiteilige Faſſade zerfällt in eine Mittelpartie und ſymmetriſch zu dieſer in zwei gleichartige Seitenteile, jeder mit zwei durch einen breiten Pfeiler getrennten Fenſtern. Alle Teile ſind durch ein gemeinſames, horizontales, etwas dürftiges Geſimſe bekrönt mit dahinterliegendem, flachem Dache. Die Mittelpartie enthält zu ebener Erde die „Waſſerpforte“ und rechts und links derſelben ein mäßig großes, vergittertes Fenſter, darüber einen durchgehenden, vor die Faſſadenflucht nicht ſtark vortretenden Balkon mit drei-, bezw. fünfteiliger

Loggia. Die drei Partien find durch Vertikalftreifen (Pilafter) voneinander getrennt. Diefe Trennung finden wir aber am *Palazzo Corner-Spinelli* wieder aufgehoben; die Dreiteilung der Faffade wird einzig und allein durch die Fenfteranordnung erreicht. Die Wafferpforte mit den vergitterten Fenftern verbleibt im Erdgefchoß, im erften und zweiten Obergefchoß werden in der Mittelachfe

Abb. 267.

Palazzo Grimani in Venedig.

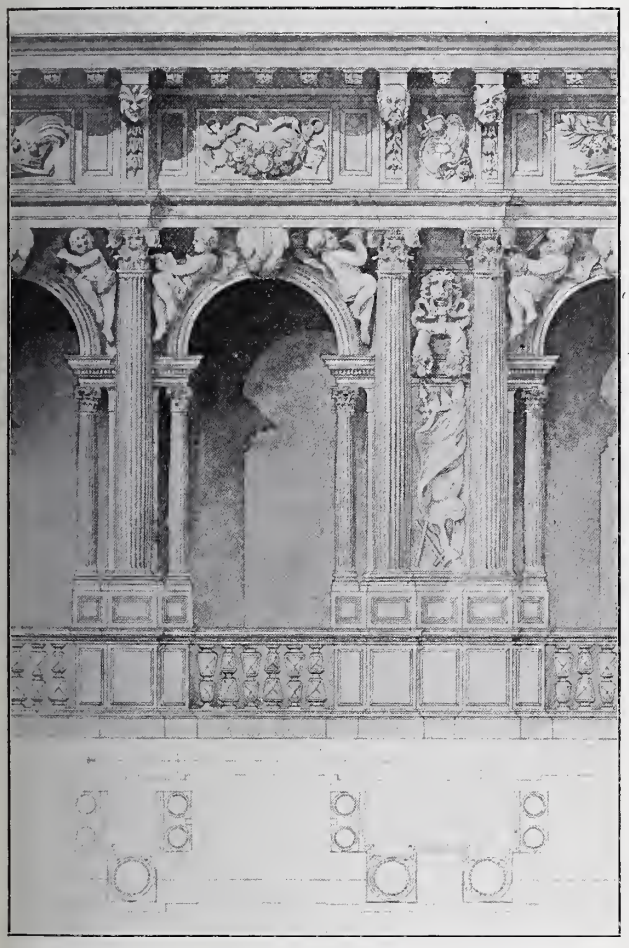
die zwei Florentiner Rundbogendoppelfenfter zufammengekuppelt zu einer Mittelpartie mit durchgehendem Balkon und rechts und links derfelben in gleichen Abftänden nur ein Rundbogendoppelfenfter der gleichen Form angelegt. Die Faffade bleibt dabei fo ruhig und vornehm, das Verhältnis zwifchen Lichtöffnungen und Maffen fo muftergültig abgewogen, wie dies bei den allerreichften Paläften am *Canale grande* nicht wieder gefunden wird.

Die Wafferpforte macht bei den Paläften fpäteren und reicheren Stils der dreibogigen Halle Platz, wobei das Erdgefchoß ein Mezzanin zugefchlagen er-

hält, nicht zum Vorteil der guten Verhältniſſe des Gebäudes, weil der Unterbau gegenüber den zwei Hauptgeſchoſſen zu hoch entwickelt wirkt (vergl. *Palazzo Corner della Ca'grande*).

150. *Palazzo Rezzonico.* Glücklicher iſt am *Palazzo Rezzonico* das Erdgeſchoß durch den Verzicht auf ein Mezzanin neben der Waſſerpforte geraten. Mit feinen Ruſtikaſäulen und geradem Gebälke iſt es von gradezu großartiger Wirkung und trotz des größeren Reichtumes der oberen Geſchoſſe wird es von dieſen nicht übertroffen. Die beiden Obergeſchoſſe ſind durch Dreiviertelſäulen in vollſtändig regelmäßige Travéen geteilt, und nur die Ecken ſind durch Doppelſäulen ſtärker betont. Was die originelle Anlage des Erdgeſchoſſes verſpricht, halten die Obergeſchoſſe leider nicht; ſie läßt auf eine Gruppierung der Fenſter ſchließen, wir erhalten aber nur eine florentiniſche regelmäßige Einteilung mit überreichem Detail, Ornamenten- und Figurenſchmuck. Der hohe Fries des Hauptgeſimſes mit ſeinen Ovalfenſtern iſt zum Schluſſe nicht gerade die beſte Beigabe.

Abb. 268.



Teilſtück der Faſſade des *Palazzo Pesaro* in Venedig.

151. *Palazzo Pesaro.* Die Prachtfaſſade *Longhena's* (1650) des *Palazzo Pesaro* in Venedig hält im Unterbau die Mitte zwiſchen den zwei vorgenannten, indem rechts und links der Waſſerpforte zwei Halbgeſchoſſe angebracht ſind, die in der Geſamthöhe meiſterhaft zu den beiden Obergeſchoſſen geſtimmt ſind. Nur das Zuſammenfaſſen der kleinen Fenſter ſtört.

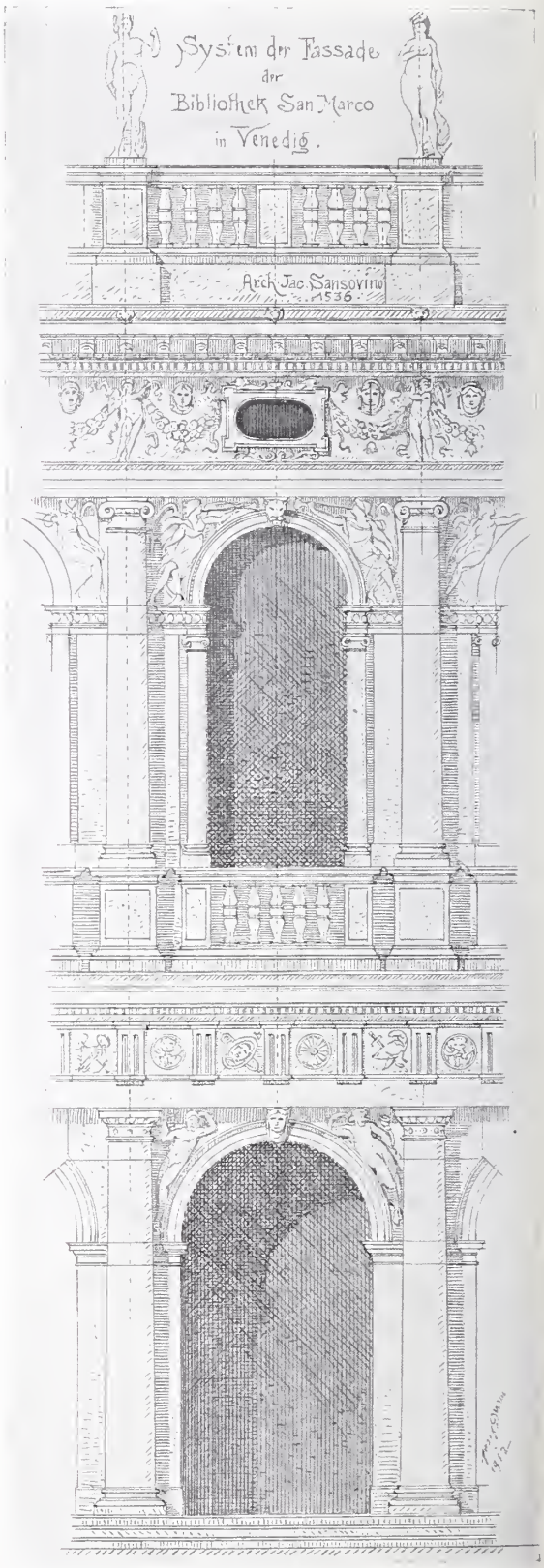
Schön iſt die Waſſerpforte mit den zwei mächtigen Bogentoren und der Halbrundniſche dazwiſchen geſtaltet; auch die Diamantquader der Mauerflächen geben dem Erdgeſchoß den Charakter des Unnahbaren und Trotzigen. In den Obergeſchoſſen iſt durch den Wechſel von einfachen und gekuppelten Säulen eine Dreiteilung verſucht, die aber nicht klar genug zum Ausdruck gebracht iſt. Die Rundbogenfenſter zwiſchen denſelben mit den übermächtigen Schlußſteinen und den ſtark herausgearbeiteten Putten in den Bogenzwickeln, die Doppelſtellung der Kleinſäulen in den Fenſterleibungen geben der Architektur etwas Unruhiges, und trotz des übergroßen Reichtumes fehlt eben die majeſtätiſche Ruhe und Gediegenheit, die ſich im Erdgeſchoß ſo machtvoll ausſpricht (Abb. 268).

Gut für die Wirkung des Ganzen iſt der Umſtand, daß der Fries des Hauptgeſimſes keinerlei Durchbrechungen hat, ſondern feſten, ſtark vortretenden Relieffchmuck. Ohne Bedenken dürfen wir den Palaſt als eine der glänzendſten Leiſtungen des XVII. Jahrhunderts auf dieſem Gebiete in Italien bezeichnen.

152. *Palazzo Vendramin.* Ruhiger und feiner ſteht ihm der ältere, von *Pietro Lombardi* (1481) erbaute *Palazzo Vendramin Calergi* gegenüber, in der Bildung der Fenſter an *Corner-Spinelli* erinnernd. Das Erdgeſchoß iſt für mich bei *Corner* richtiger und monumentaler gedacht und ausgeführt. Bei der dreibogigen Waſſerpforte ſind leider die ſeitlichen Bogen mit den gleichen Fenſterfüllungen ausgeſtattet wie im Obergeſchoß, wodurch drei Doppelfenſter eine Mittelpartie und zwei Seitenteile mit je einem Doppelfenſter gebildet werden; gekuppelte Säulenpaare trennen ſie voneinander. Alles atmet hier eine auf das ſchönſte abgewogene Geſetzmäßigkeit! Schön ſind die kleinen Fenſter im Mezzanin des Erdgeſchoſſes angeordnet, gut in der Form, Größe und Ausladung zum Ganzen geſtimmt iſt das Hauptgeſimſe.

153. *Palazzo Manzoni.* Der beſonderen Erwähnung wert dürfte noch der *Palazzo Manzoni* in Venedig aus der Zeit der *Lombardi* (1500) ſein; nur wenige Jahre älter als *Calergi*, unter Beibehaltung der gotiſchen Grundlage in den feinſten Formen der Renaiſſance erbaut, mit vielleicht etwas überſchlanken Verhältniſſen der Rundbogenfenſter. Der hohe, mit Kandelabern, Feſtons und Adlern geſchmückte, unter den Fenſtern des mittleren Stockwerkes hinziehende Fries, ſo hoch als die Brüſtung des Balkons, die fein verteilte Inkru-

Abb. 269.



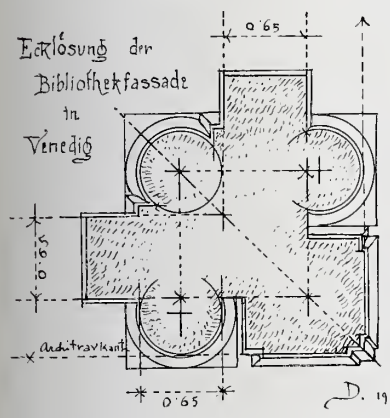
Faſſadenſyſtem der Bibliothek *S. Marco* in Venedig.

ſtation mit viereckigen Platten und Rundſtücken aus verſchiedenfarbigem Marmor, die feinen Fenſterumrahmungen, die Pilaſter mit den ſchwungvollen, vielleicht etwas zu großen Kapitellen, die fünffachen Bogenſtellungen der Mittelpartie und das elegante Hauptgeſimſe machen ihn zu einer der feinſt empfundenen Schöpfungen am großen Kanal.

Den hervorragenden Meiſter verrät noch der von *Sanmicheli* erbaute *Palazzo Grimani* mit ſeiner Pilaſter- und Säulengliederung durch alle drei Stockwerke, mit der vorgelegten, über die ganze Mittelpartie ſich erſtreckenden Freitreppe und dem Ruſtikaquaderſockel, der, wie ſeines Zweckes ſich bewußt, aus dem Waſſer aufſteigt. Der Rhythmus in der Aufeinanderfolge der Fenſter in den Obergeſchoſſen — drei mächtige Bogenfenſter mit zwei gerade überdeckten abwechſelnd, durch Dreiviertelſäulen voneinander getrennt — erinnert an das, was der gleiche Meiſter in Verona am *Palazzo Bevilacqua* in ſo glanzvoller Weiſe erreicht hat. Was dort in überquellenderem Formenreichtum geleiſtet iſt, muß hier einer ſtrengeren, kälteren Weiſe weichen. *Sansovino* verwertet ohne viele Umſtände in ſeiner herrlichen Marmorfaſſade der Bibliothek von *S. Marco* in Venedig die Grundgedanken der römiſchen Theaterfaſſade, aber bei höchſter Entfaltung figürlichen und ornamentalen Schmuckes (vergl. Abb. 269 Teilanſicht und Abb. 270 die Ecklöſung).

154. Faſſade der Bibliothek von *S. Marco*.

Abb. 270.



Ecklöſung der Bibliothek-Faſſade in Venedig.

Die nicht übermäßigen Höhenentwickelungen der Venezianer Paläſte, ihre intereſſante Gruppierung der Fenſter, das edle, helle Baumaterial in ſeiner vollendeten techniſchen Behandlung, das Emporwachſen der Bauten aus der ſtillen Waſſerfläche, nirgends eine unweiſe Sparſamkeit, das feine und oft überreiche mit Ornamenten und Figuren durchſetzte Detail, beſchienen von einer glänzenden Sonne und ſich abhebend vom tiefblauen Himmel, die Bauten hin und wieder durch ein kleines Gärtchen mit friſchem Grün, leuchtenden Blüten und goldenen Früchten unterbrochen — dies alles zuſammen läßt bei den Zauberpaläſten der Lagunenſtadt den höchſten und beſtrickendſten Phantaſieeindruck walten, getragen von den Erinnerungen an große weltgeſchichtliche Ereigniſſe, die ſich auf dieſem Boden abgeſpielt haben, an eine ruhmreiche Vergangenheit der Republik mit der wehmütigen Schlußbetrachtung über die Vergänglichkeit alles Irdiſchen. *Saxa loquuntur*: die Steine verkünden den Ruhm der alten Kunſt Venedigs allen Spätergeborenen. Wo die Zungen Sterblicher ſchweigen, ſpricht die Architektur Worte der Ewigkeit!

„Im Engbau Genuas werden die Proportionen der Faſſaden im allgemeinen preisgegeben und die letztere irgend einer gefälligen Dekoration überlaſſen“ [121]). Ich möchte dieſen Satz, angeſichts der Paläſte in der *Via nuova* und in anderen Straßen oder an öffentlichen Plätzen nicht unterſchreiben; die meiſten ſind vielmehr nach ganz beſtimmten und klar ausgeſprochenen Grundſätzen in den Faſſaden gegliedert, hervorgegangen aus der Eigenart in der Grundriß-diſpoſition, die aus den lokalen Verhältniſſen ſich naturgemäß entwickelt hat,

155. Genueſer Typus.

[121]) Siehe: Burckhardt, J. Geſchichte der Renaiſſance in Italien. 2. Aufl. Stuttgart 1878. S. 200.

zumeiſt bedingt durch die terraſſenförmig von der Meeresfläche nach den Bergeshöhen ſich abhebenden Baugelände und die Lage der Straßen, eine über die andere zurückgetreppt. Der Zug, der bei allen durchgeht, erinnert in mancher Beziehung an den venezianer Typus. Dort ſahen wir die Wafferpforte in der Mittelachſe des Baues angelegt mit zwei Seitenfenſtern, und in Genua finden wir als Mittelpartie das unmittelbar an der Straße, zu ebener Erde gelegene, nur wenig über den Bürgerſteig erhobene Veſtibül, das hier „zu einer der höchſten Aufgaben gedeiht“ und in Verbindung mit dem Treppenbau als weiteres Element der Schönheit hinzutritt. Ein durchgehender Stufenbau verbindet das Veſtibül mit dem höher gelegenen Hofe und dem Treppenbau, wodurch Beleuchtungseffekte und maleriſche Durchblicke nach dem Inneren des Baues geſchaffen werden, wie ſie kaum wieder vorkommen, ſelten erreicht, aber nirgends überboten worden ſind (Abb. 163: Schnitt durch eine ſolche Anlage am Univerſitätsgebäude, und Abb. 271 Perſpektive, Abb. 272 Treppenaufgang, Abb. 177 Grundriß des *Palazzo Durazzo*).

Charakteriſtiſch iſt weiter die Dreiteilung der Faſſaden, das Zerlegen in zwei Seitenflügel und eine Mittelpartie von ganz gleichen Breiten, welche dem großen und kleinen *Palazzo Brignole* (*Durazzo-Brignole* mit den bewegten, balkontragenden Hermenkaryatiden), der Univerſität, dem *Palazzo Durazzo* u. a. eigen iſt.

So gut wie der beſte toskaner Palaſt iſt aber der *Palazzo Doria-Tursi* (jetzt *Municipio*) zu neun Achſen mit ſeinen ſeitlich angebauten, einſtöckigen Bogenhallen entworfen und ebenſo der *Palazzo Durazzo* in ſeinen einfach großartigen Formen und ſeitlichen Bogenhallen im Obergeſchoſſe. Umrißlinien und Verhältniſſe der Bauteile zueinander ſind hier ſo wohl und ernſt erwogen als irgendwo.

156. *Palazzo Lercari.* Reizend muß in ſeinem urſprünglichen Zuſtande der *Palazzo Lercari* mit einer Arkadenloggia im Obergeſchoß gewirkt haben, wobei von einer Preisgabe der Proportionen wohl keine Rede ſein kann, mit deren Abfindung hier aber mehr gerechnet werden mußte als bei den glatten Faſſaden mittelalterlicher Städte.

Bei den Familienpaläſten iſt die zweigeſchoſſige Anlage, bei der über jedem großen Stockwerk ein Mezzanin angelegt iſt, die Norm, wobei über dem Hauptgeſimſe meiſt noch eine Baluſtrade oder Attika ausgeführt iſt.

Alſo: Zerlegen der Faſſade in drei gleiche Teile, bei einer nur wenig zurücktretenden Mittelpartie, Lage des Eingangsportals in der Mittelachſe des Baues, Anordnung eines Halbgeſchoſſes über den großen Wohngeſchoſſen in beiden Stockwerken, Belebung der Faſſadenflächen durch Pilaſter, Schmücken derſelben mit Stuck und Malerei — dies ſind, kurz zuſammengefaßt die Eigenheiten der Genueſer Palaſtfaſſaden, bei denen durchweg ſchöne und reiche Eingangsportale, die vielfach den einzigen ausdrucksvollen Schmuck einer Faſſade bilden, zur Ausführung kamen.

Man glaubt oft, daß alles, was ein Bauherr an Geld für den Schmuck ſeines Hauſes übrig hatte, er für ein kunſtvolles Portal, ein hübſches Höfchen und eine ſchöne Treppe ausgab; insbeſondere gilt dies für die hohen Zinspaläſte im Gewirre enger Gäßchen Genuas, wo übrigens jeder Schmuck einer Faſſade in der Höhe zum Unſinn geworden wäre, was wohl Bauherr und Architekt zu würdigen wußten. Dieſe Portale ſagen uns: die örtlichen Verhältniſſe zwangen zur Verzichtleiſtung auf einen kunſtvollen Aufbau des Äußeren; wir wollen aber doch zeigen, daß wir unter anderen Verhältniſſen auch anders gekonnt hätten. Sinn, Mittel und Künſtler hatten wir dafür; aber der geſunde Menſchenverſtand verbot

Abb. 271.

Treppenaufgang zum Hofe des *Palazzo Durazzo-Pallavicini* in Genua.

uns, anders zu handeln, als wir gehandelt haben. In diefen Stadtteilen war das Preisgeben der abgewogenen Verhältniffe an den Faffaden allerdings felbftverftändlich.

157. *Palazzo Doria-Tursi.* Der großartigfte Repräfentant des Genuefer Palaftftiles dürfte der erwähnte *Palazzo Doria-Tursi* (jetzt *Municipio*) fein, zu neun Achfen, zweigefchoffig mit zwei Mezzaninen aus weißem Marmor, grauem und rötlichem Mufchelkalk, von *Rocco Lugaro* für *Niccolò Grimaldi*, den Fürften von Salerno, 1564 erbaut. Er ging 1593 in den Befitz der *Doria* über, kam dann in die Hände des Königs und fpäter in diejenigen der Jefuiten, wobei er unter dem wechfelnden Befitztum im Inneren vielfache Umbauten, namentlich einen folchen des Treppenhaufes, nicht immer zu feinen Gunften erfuhr.

Das Haupteingangsportal ift durch Säulen, Figuren- und Wappenfchmuck befonders ausgezeichnet. Über hohem Untergefchoß, wie bei allen Paläften Genuas, bedingt durch die Tieflage des Eingangsveftibüls und die Hochlage des Hofes, erheben fich die zwei Obergefchoffe, von denen jedes mit den zugehörigen Mezzaninen äußerlich in eines zufammengefaßt ift. Pilafter dorifcher Ordnung mit Ruftikaquadern gliedern das erfte und das zweite Obergefchoß; nur find hier die Säulenfchäfte ftatt der Ruftika mit Kanneluren verziert — alfo auch hier die Abftufung des Ausdruckes der Elemente, d. i. die zierlichere Behandlung derfelben nach oben. Die $8\frac{1}{2}$ m hohen, über 3 m weiten, dreibogigen Seitenhallen mit Terraffen geben dem Baue das Gepräge eines fürftlichen Schloffes.

158. *Pal. Durazzo-Pallavicini.* Der beinahe ebenfo mächtig und groß daftehende *Palazzo Durazzo-Pallavicini* mit feiner einfachen Architektur und feinen verputzten Faffadenflächen und meterhohem, glattem Gurtgefimfe, mit den dreibogigen Loggien im Obergefchoß ift ein Werk des *Bartolomeo Bianco* (1656). Im Inneren wurde er durch *Tagliafico* umgebaut, dem wir das eigenartig fchöne und großartige Treppenhaus mit freitragenden Marmorftufen von 2,65 m Länge verdanken, fowie auch die Anlage der Verbindungstreppe zwifchen Veftibül und Hof mit der vorgelegten Bogenftellung und den Figuren vor den beiden mittleren Säulen (Abb. 177 u. 271). Das Treppenhaus ift mit einem kaffettierten Tonnengewölbe überfpannt, deffen beide Stirnmauern durchbrochen und mit halbrunden Glasfenftern gefchloffen find, durch welche der Raum mit ruhigem Licht übergoffen wird. Die Stirnmauer unter dem einen Lichteinfall ift in eine jonifche Säulenftellung aufgelöft, die fich nach einer Flachnifche zu einem wunderbar fchönen architektonifchen Bilde öffnet.

Eine technifche Bemerkung fei noch geftattet. Die beiden offenen Loggien find ohne fichtbare Verankerung der Gewölbe ausgeführt, weshalb diefe zwei durchgehende Parallelriffe rechts und links vom Scheitel aufweifen und die Säulen nach außen geneigt ftehen.

159. *Palazzo Regia niversità.* Der heutige *Palazzo Regia Università* ift urfprünglich nach den Plänen von *Bartolomeo Bianco* als Jefuitenkollegium 1623 gebaut und erft 1782 feiner jetzigen Beftimmung übergeben worden. Diefer Jefuitenbau (gleichwie die *Brera* in Mailand, die für die gleichen Zwecke von der gleichen Gefellfchaft gebaut wurde) übertrifft an Großartigkeit der Hofanlage alle übrigen Paläfte Genuas. Die Seitenhallen des Hofes find längs des Veftibüls bis zur Faffadenmauer durchgeführt, fo daß diefes auf drei Seiten von Hallen umfäumt wird, in feiner Mitte bildet eine einläufige Treppe von 23 Stufen den Übergang vom Veftibül zum Hallenboden. Die Baluftraden diefer Treppe find nicht bis zur erften Stufe herabgeführt; fie endigen fchon am achten Tritt in Poftamenten mit auf-

gelegten Kugeln, an die ſich mächtige Marmorlöwen (Abb. 272), den Aufgang bewachend, anſchließen. Mit dieſem Bildhauerkunſtſtück wird die Langweiligkeit des einſamen Laufes in beſter Art aufgehoben. Der 13×23^{m} meſſende Hof, an deſſen Schmalſeite ſich das Haupttreppenhaus öffnet, iſt von gekuppelten Säulenſtellungen eingeſchloſſen, die Architrave, Fries und Gebälke tragen, auf dem nach antiker Weiſe die ungegliederten Bogen auffitzen.

Abb. 272.

Treppenaufgang zum Hofe des Univerſitätsgebäudes in Genua.

Der Blick vom hohen Veſtibül nach den $7^{1}/_{2}{}^{m}$ hohen Hallen mit dem Wald von weißen Marmorſäulen und dem ſchönen Treppenhaus im Hintergrund, gewährt den größten Reiz. Alles atmet Freiheit, Luft, Licht und Sonnenſchein; freier hebt ſich in dieſem Tempel der Wiſſenſchaft die Bruſt als in den wieder Mode gewordenen, dumpfen, klöſterlich angehauchten Hallen neuzeitlicher Bauten gleicher Beſtimmung (z. B. Marburg). So großartig ſchön das Innere, ſo wenig glücklich iſt das ſchwach und dürftig geſtaltete Äußere.

Zur Ausführung des Baues wäre noch zu bemerken, daß auch hier die Säulengänge im Hof ſämtlich ohne ſichtbare Verankerung hergeſtellt ſind; die Säulen ſtehen 10 bis 15^{cm} aus dem Senkel, nach der Hofſeite geneigt, was *Reinhardt*[122]) mit den Worten früher ſchon feſtſtellte: „Die Ausführung des ganzen Baues iſt flüchtig und ungenau und ſind die Säulen des Hofes durch den Gewölbeſchub zum großen Teil gegen den Hof geneigt.“ Das Mauerwerk iſt aus Bruchſteinen hergeſtellt; die Gewölbe ſind aus Backſteinen, die großen Saaldecken in Wölbform aus Holz konſtruiert und verputzt; die Säulen mit den darüber liegenden Gebälken ſind, wie die Baluſtrade, aus weißem Marmor, ebenſo auch die mit Schieferplatten abgedeckten Geſimsgurten. Das Meteorwaſſer wird vom Boden der Umgänge durch kleine mit Blech ausgefütterte Mauerſchlitze nach dem Hofe abgeführt (Abb. 163).

160. *Palazzo Balbi.*

Der *Palazzo Balbi* (Abb. 178: Grundriß) dürfte noch wegen der Eigenart ſeiner Treppenanlage zu erwähnen ſein. — Der Bau dieſer Treppe geſtaltete ſich durch die ſpäter angelegte *Via nuovissima* zu einem ſchwierigen Problem, das von *Gregorio Retondi* in geiſtvoller Weiſe gelöſt wurde. Der urſprüngliche Bau hatte ſeinen Haupteingang von der tiefer gelegenen *Via Lomellina* aus, und nach dem Durchbruch mußte dieſer unter Beibehaltung des

[122]) A. a. O., S. 3.

beſtehenden nach der neuen Straße verlegt werden, wobei zwei Treppenaufgänge enſtanden, welche die Überbrückung des kleinen Hofes durch einen Treppenlauf zur Folge hatten, um das Obergeſchoß von beiden Straßen aus erreichen zu können.

161. Paläſte mit gemalten Faſſaden und Stuckverzierungen in Genua.

Als Beiſpiel gemalter Faſſaden wären zu nennen: *Palazzo Spinola* mit Fresken und gemalten reichen Umrahmungen der einfachen ſteinernen Fenſtergeſtelle, mit liegenden Figuren auf den Fenſtergiebelverdachungen; dann *Palazzo Franzone* in Albaro mit einer aufgemalten Scheinarchitektur von Doppelpilaſtern mit vorgeſtellten Figuren.

Von Paläſten mit Stuckverzierungen ſind *Palazzo Raggio* mit Hermenkaryatiden im Erdgeſchoß und *Degli Imperiali* anzuführen [123]).

Nicht zu vergeſſen ſind die vielen kleinen Privathäuſer mit zierlichen Portalen im Stil der lombardiſchen Renaiſſance, mit ihren reizvollen Höfchen und Treppenanlagen.

Abb. 273.

Faſſade des *Palazzo Lioni* (*Omenoni*) in Mailand.

162. Mailänder Typus.

„Mailand hat eine Fülle trefflicher Bauten, doch keinen beſonderen Palaſttypus“; der römiſche Typus mit und ohne Anwendung der großen Ordnung iſt der gangbarſte. Von den alten Paläſten der Frührenaiſſance iſt nichts mehr vorhanden. Die *Mediceer*-Bank des *Filarete* iſt verſchwunden; der *Palazzo Marliani* wurde 1782 abgebrochen [124]). Von Privathäuſern aus der genannten Zeit iſt noch weniger vorhanden [125]).

[123]) Eine Zuſammenſtellung der Genueſer Palaſtbauten, Villen, öffentlicher Bauten und Kirchen findet ſich in den Werken:

Palazzi antichi di Genova, racolti e disegnati da Pietro Paolo Rubens. Anverſa 1652.

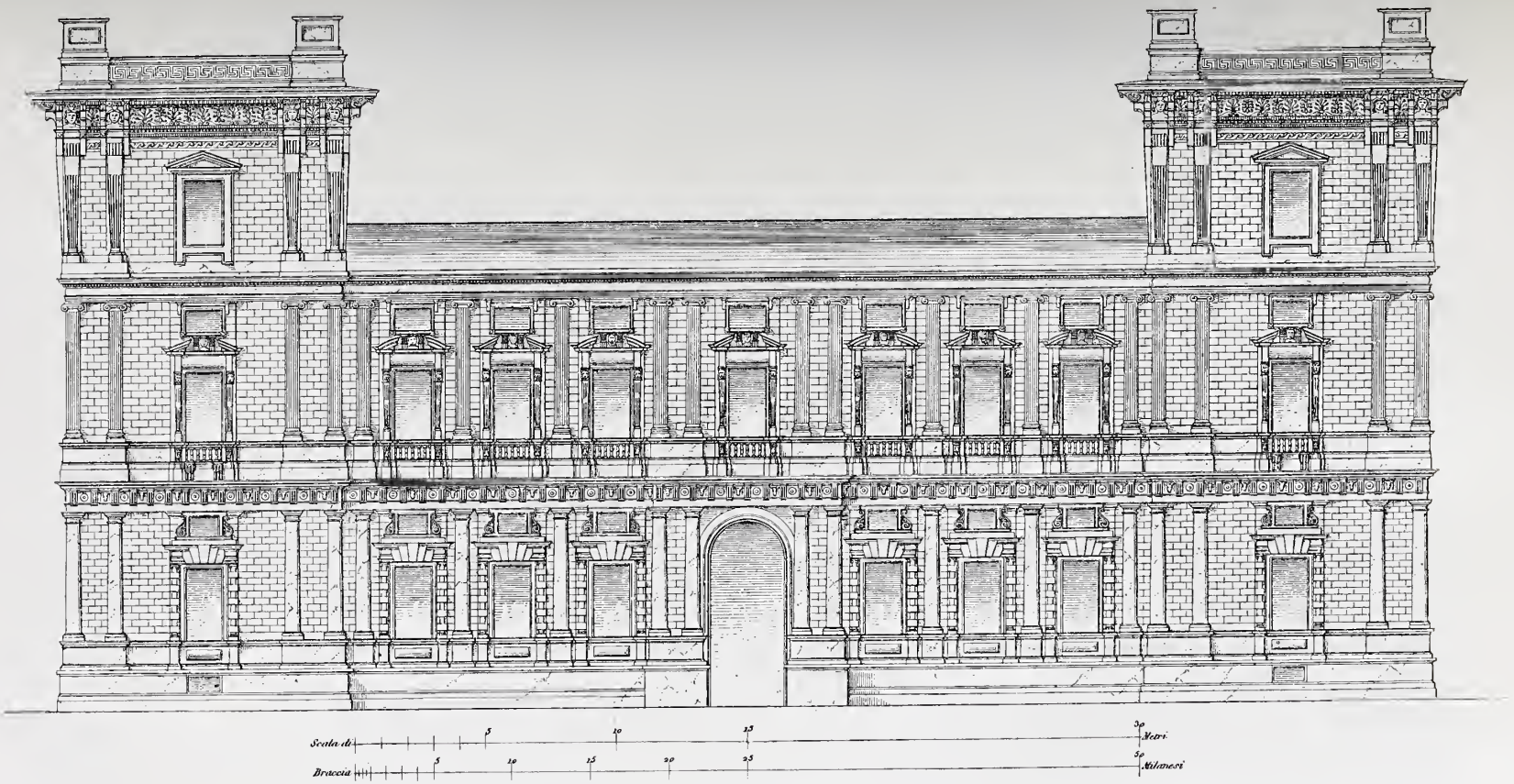
Gauthier, M. P. *Les plus beaux édifices de la ville de Gênes et ses environs.* Paris 1830.

Reinhardt, R. Palaſt-Architectur von Ober-Italien und Toscana vom XV. bis XVII Jahrhundert. Genua. Berlin 1886.

[124]) Eine Anſicht desſelben nach einem alten Stiche iſt zu finden in: Müntz, E. *La Renaissance en Italie et en France.* Paris 1885. S. 239 — Spitzbogenfenſter in der Art derjenigen am *Spedale maggiore* zu Mailand zwiſchen korinthiſchen Pilaſtern.

[125]) Das intereſſante Projekt eines Palaſtes aus *Filarete*'s Mailänder Zeit, ein dreigeſchoſſiger, von Waſſer umſpülter Bau, mit großer Mittelpartie und zwei Eckriſaliten, die mit dreibogigen Loggienaufbauten verſehen ſind, war wohl Projekt geblieben. Eine Zeichnung desſelben iſt zu finden in: Müntz, E. *Histoire de l'art pendant la renaissance. I. Italie. Les Primitifs.* Paris 1889. S. 285.

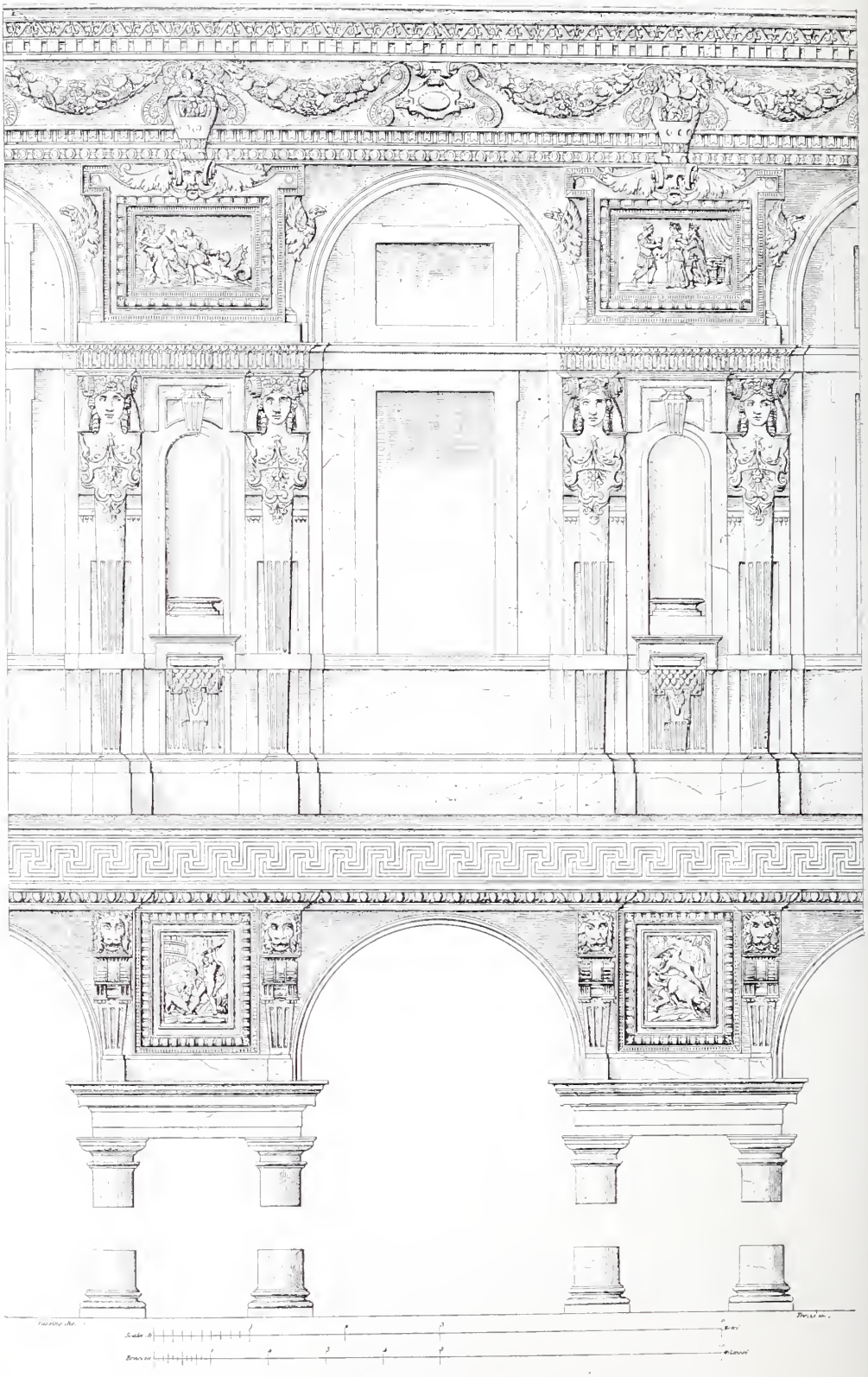
Abb. 274.



Palazzo Marino, jetzt *Municipio*, zu Mailand[126]). (Mittelbau in neuer Zeit dreistöckig ausgebaut.)

[126]) Fakf.-Repr. nach: CASSINA, F. *Le fabbriche più cospicue di Milano.* Mailand 1840.

Abb. 275.

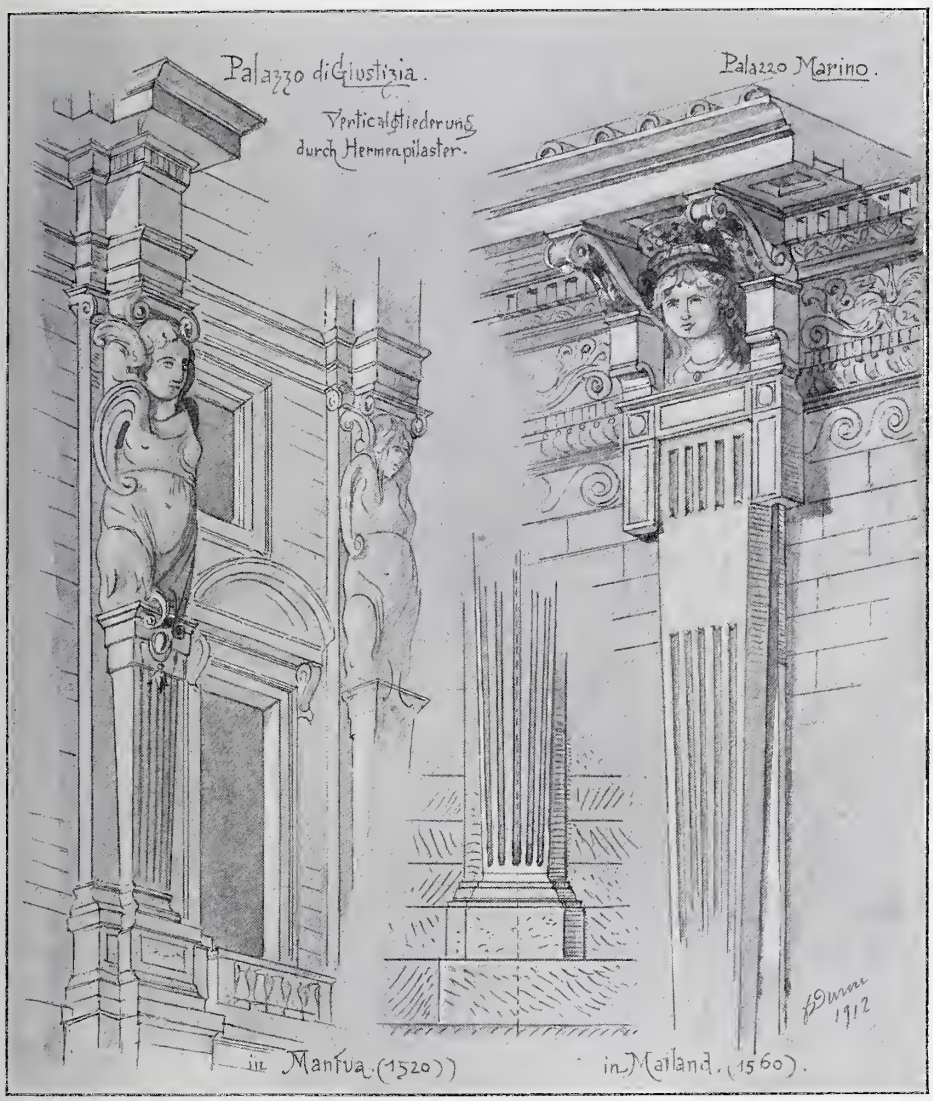


Vom Hof des *Palazzo Marino*, jetzt *Municipio*, zu Mailand [126]).

Und doch finden fich auch hier wieder Motive, die anderwärts nicht wiederkehren und wohl auf Mailänder Boden gewachfen find; das find Hermen und Halbfiguren — Karyatiden an Stelle der Pilafter oder Dreiviertelfäulen.

Die *Omenoni*, d. h. Riefen am Haufe des Bildhauers *Lioni*, eine Aufftellung von acht bärtigen Halbfiguren mit vorgebeugtem Haupte und überfchlagenen 163. Palaft des *Lioni*.

Abb. 276.



Hermenpilafter des *Palazzo di Giuftizia* in Mantua und am *Palazzo Marino* in Mailand.

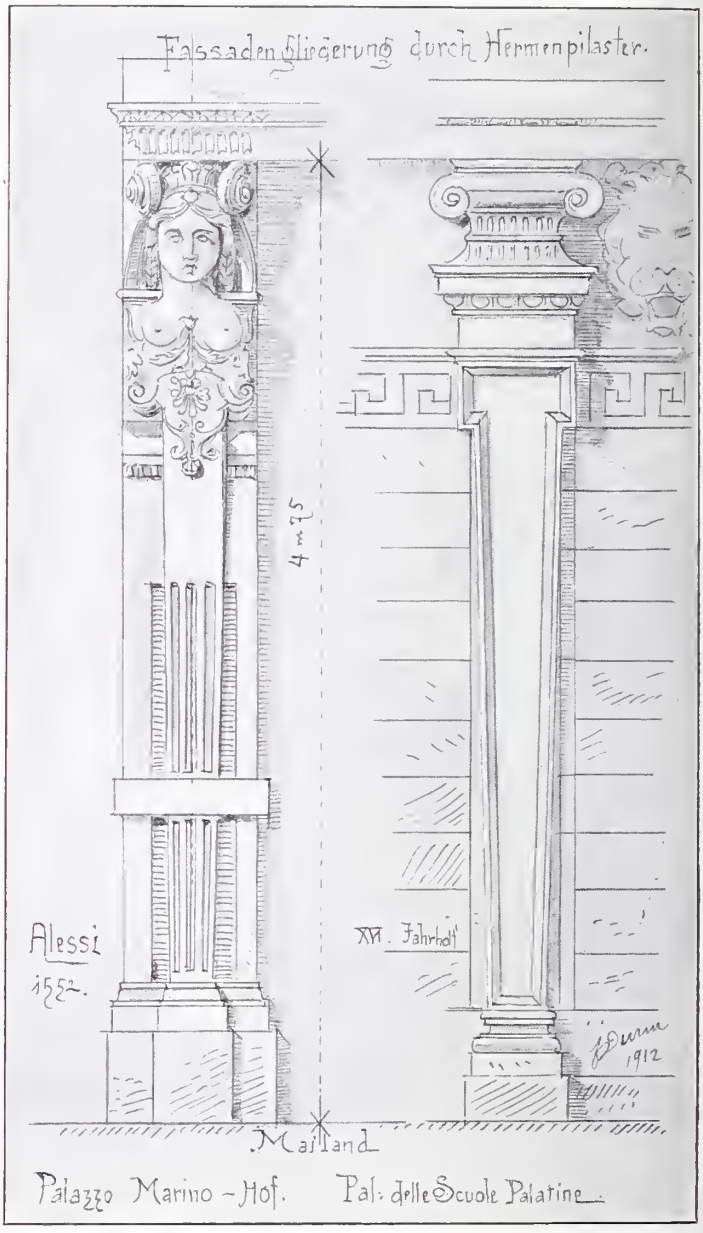
Armen, fo groß wie das Untergefchoß des Palaftes, find Bildungen, die wir in anderen Städten vergeblich fuchen werden. Sechs der Riefen tragen in Ergebung das Schickfal, zu dem fie verdammt find; die zwei rechts und links des Portals ftützen mit ihrem Rücken den vorgebauten Balkon. Der Oberteil befteht aus dem Wohngefchoß und einem Mezzanin und ift äußerlich zu einem Stockwerk zufammengefaßt, das durch eingebaute, jonifche Halbfäulen gegliedert ift, die den Riefen im Erdgefchoß entfprechen. Zwifchen den Säulen find Halb-

rundnifchen für Figurenfchmuck angebracht. Intereffant gebildet ift auch das kräftig ausladende Hauptgefimfe mit der Attika (Abb. 273).

Hermenkaryatiden als Flächenteilung eines Stockwerkes (Köpfe mit fich nach unten verjüngenden Stelen) finden wir an dem von *Galeazzo Alessi* 1555 erbauten *Palazzo Marino*, jetzt *Municipio*, bei denen fich an der Hauptfaffade die Köpfe zwifchen die Konfolen des Hauptgefimfes zwängen. Sie find nicht weniger als $6^1/_2{}^m$ hoch und an den Ecken der Rifalite paarweife zufammengekuppelt. Weniger anfpruchsvoll finden wir fie an den Pfeilern des Obergefchoffes in dem reizend dekorierten Hofe (Abb. 274 u. 275), wo die Köpfchen Volutenpolfter haben, auf denen die Architrave lagern. (Vergl. auch Juftizpalaft in Mantua, Abb. 276.) Die Hauptfaffade nach dem Platze *S. Fedele* ift dreigefchoffig ausgeführt; das Erdgefchoß umfaßt hohe Wohnräume mit einem Mezzanin darüber, gleichwie das erfte Obergefchoß, wobei die Mauerflächen unten durch dorifche, oben durch jonifche Stützen gegliedert find, während das oberfte Gefchoß feine Vertikalteilung durch die großen Hermenpilafter bis in das Hauptgefimfe hinein erhält. Das letztere ift kräftig gehalten, mit Rückficht auf die ganze Bauhöhe entworfen und durch eine Attika bekrönt. Auch die Faffade nach *Piazza della Scala* ift neuerdings in gleicher Weife dreigefchoffig ausgeführt worden. Die eine Seite des Prunkhofes liegt an der Straße, aber öffnet fich nicht nach diefer oder doch nur durch das Einfahrtstor.

164. *Palazzo Marino.*

Abb. 277.



Hermenpilafter des *Palazzo Marino* und *Palazzo delle Scuole Palatine*.

Das Zuſammenfaſſen der größeren Wohngelaſſe mit den niedrigen Räumen des Zwiſchengeſchoſſes äußerlich zu einem Stockwerk iſt von Genua herübergenommen, wo dieſe Anordnung typiſch iſt. Wie beliebt dieſe Hermenpfeiler waren, mag aus dem Umſtande hervorgehen, daß man ſie ohne Bedenken auch am großen Mittelfenſter der Kirche *della Beata Vergine presso San Celso* in Mailand anwendete.

Hermenartige Pilaſter mit joniſchen Kapitellen, wie ſie die deutſche Renaiſſance ſo ſehr liebte, finden wir als Faſſadenteiler an dem von *Seregni* (1564) erbauten *Palazzo dei Giureconsulti*, der mit ſeinem Uhrturme die Nordſeite der *Piazza de' Mercanti* ſchließt (vergl. Abb. 277).

Der 1605 erbaute *Palazzo del Tribunale* zeigt den landläufigen römiſchen Typus, ebenſo der von *Pellegrini* erbaute *Erba-Odescalchi* mit gebrochenen Giebeln und zwiſchengeſtellten Büſten über den Fenſtern des zweiten Obergeſchoſſes. 165. *Palazzo del Tribunale.*

Palazzo Annoni, 1631 von *F. Ricchini* erbaut, faßt das Hauptgeſchoß mit dem Mezzanin zuſammen, iſt aber ſonſt nach dem römiſchen Typus entworfen. 166. *Palazzo Annoni.*

Der heutige *Palazzo Reale* iſt an Stelle der alten Herrſcherpaläſte errichtet, bedeckt am Domplatze eine Fläche von 270 m Länge und durchſchnittlich 120 m Tiefe und hat einen meiſterlich zuſammengefügten Grundplan mit dem *Cortile principale* und acht Nebenhöfen, Veſtibülen, Treppen, Durchfahrten, Stallungen, Sälen, Wohnzimmern, Hauskapelle, wozu die halbromaniſche Kirche *S. Gottardo* mit dem von *Pecorari* erbauten, intereſſanten Backſteinturme (1336) einbezogen wurde. Von 1335 an wurde an dieſem Reſidenzpalaſt gebaut, von *Azzone Visconti* an bis zu *Napoleon I.* Im Jahre 1573 verdarb den alten Bau zuerſt der ſpaniſche Gouverneur *Guzman Ponce de Leon*, der ihn nach dem Geſchmack ſeiner Zeit hergerichtet haben wollte, wobei er ſämtliche reich ornamentierte gotiſche Fenſter ausbrechen ließ. 1717 bauten die Kaiſerlichen nach den Entwürfen *G. Barbieri*'s aus Parma daran weiter. Später berief die Kaiſerin *Maria Theresia* den *Vanvitelli* für einen Umbau. Der große Architekt wollte aber Tabula raſa machen und neu bauen, was indes abgelehnt wurde, und man entſchied ſich für eine Reſtauration unter Mitbenutzung der alten Mauern. Dafür dankte *Vanvitelli* und empfahl für dieſe Arbeit ſeinen Schüler *Gaspare Piermarini di Foligno*. Nochmals erfuhr dieſelbe eine andere Wendung durch das Eingreifen *Napoleon I.*, der mit der Ausführung ſeiner Ideen den Cavaliere *Luigi Canonica* beauftragte. 167. *Palazzo Reale.*

Die Hauptfaſſade, nach dem römiſchen Typus, mit großer Ordnung durch zwei Geſchoſſe gehend, das untere als Quaderbau ausgeführt, der große Saal, die Haupttreppe mit dem Veſtibül ſind das Werk des *Piermarini*, während die Rückfaſſade von *Canonica* entworfen und von *Tazzini* ausgeführt iſt. Die Arbeiten reichen alſo bis zum Schluſſe des erſten Drittels des vorigen Jahrhunderts.

Die Schule *Vanvitelli*'s verrät auch der *Palazzo Belgiojoso* (*Villa Reale*), 1790 von *L. Pollack* erbaut, der ſich durch einen hübſchen, ſtark akademiſch angehauchten Grundriß auszeichnet. Die achteckige Form der Durchfahrten hat ihr Vorbild im Schloſſe zu Caſerta (vergl. Abb. 278). 168. *Palazzo Belgiojoso (Villa Reale).*

Der *Palazzo della Società detta del Giardino* wurde zu Ende des XVI. Jahrhunderts entweder von *Pellegrini* oder von *Seregni* nach römiſchem Typus erbaut. Bemerkenswert iſt ſeine Anlage mit zwei Höfen, von denen der eine als Pfeiler-, der andere als Säulenhof ($^3/_4$-Säulen) ausgeführt iſt[127].

[127] Eine größere Anzahl der öffentlichen Bauten und Paläſte iſt enthalten in: Cassina, F. *Le fabbriche più cospicue di Milano.* Mailand 1844.

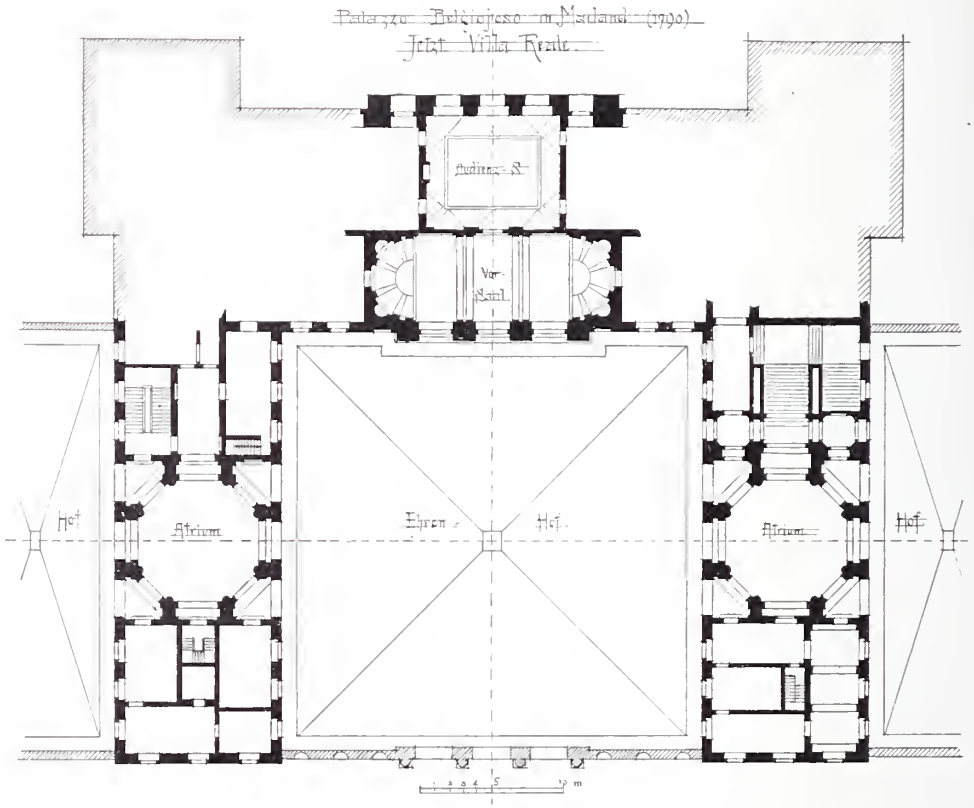
109. Beifpiele von Paläften in Ferrara.

„Die fchönften Bauten der Herzöge vom Haufe *Efte* find untergegangen; ihr Kaftell ift ein malerifcher, impofanter Anblick ohnegleichen, kann aber nicht als Palaft gelten. — Die Privatpaläfte des Adels find in Ferrara, wie in den Städten kleiner Fürften überhaupt, nie fo wichtig als die in den ehemaligen Hauptftädten der Republiken. Das argwöhnifche Regiment, auch wohl der finanzielle Druck des Hauíes *Efte* im XV. und XVI. Jahrhundert ließ keine großen baulichen Machtäußerungen aufkommen [128])."

170. *Palazzo de' Diamanti.*

Der für *Sigismondo von Efte* (1493) begonnene *Palazzo de' Diamanti* gehört zu den bedeutenderen Ferraras. Er dient jetzt Mufeumszwecken. Sein eigen-

Abb. 278.



Grundriß des *Palazzo Belgiojoso* (*Villa Reale*) in Mailand.

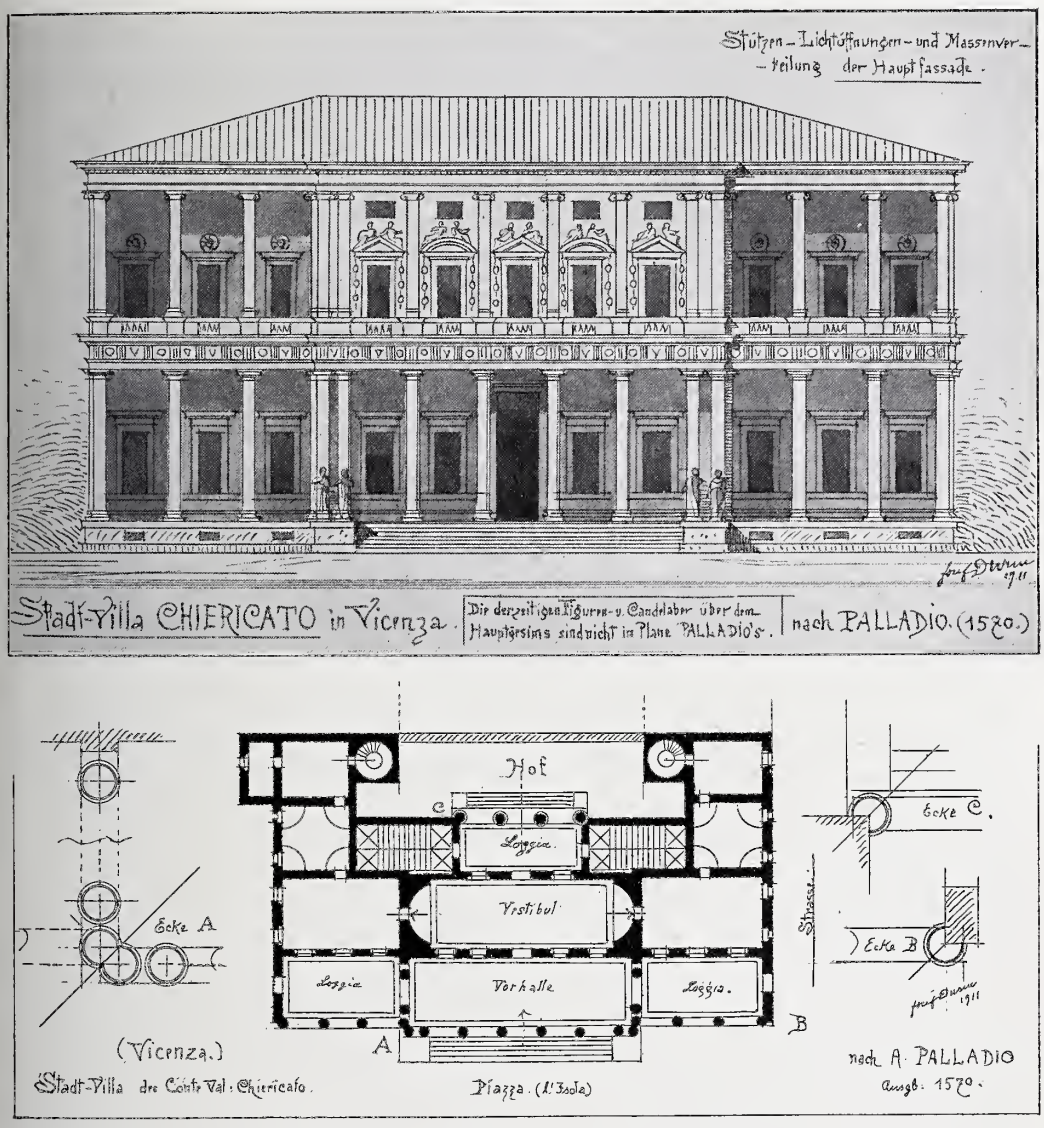
artiges Marmor-Quaderwerk mit Spitzpyramidchen auf den Anfichtsflächen eines jeden Steines, die dem Bau ein eigenartiges und bei der Gleichartigkeit der Steinbehandlung unruhiges Ausfehen geben (ähnliche Bildungen an Veronefer und Venezianer Paläften), ift mit feinen Fugen verfetzt, dabei der ringsumlaufende Kantenhieb bei den Steinen fo fein wie gefchliffen gearbeitet, wie die Kanten felbft. Eine ähnliche Flächenbehandlung der Mauerpfeiler zwifchen den Fenftern, gleich unruhig wirkend, findet fich auch am *Palazzo Bevilacqua* zu Bologna, dann in Verona, Venedig und Vicenza an einigen Paläften.

Im Inneren find die Decken bemerkenswert, vielfach fehr fchön und eigenartig, aber zum Teil ihres figürlichen Bilderfchmuckes beraubt. Der große Fünffenfterfaal befitzt noch eine im Naturton des Holzes belaffene Kaffettendecke,

128) Siehe: BURCKHARDT, J. Der Cicerone ufw. Bafel 1860. S. 212.

der Eckſaal daneben eine ſolche mit bunten Malereien und reicher Vergoldung, die »*settima sala*«, eine mit achteckigen und rautenförmigen Füllungen beſetzte Decke, welche der Hauptſache nach in Grün und Gold bemalt, während die folgende in Weiß, Grün und Gold gehalten iſt.

Abb. 279.



Stadt- oder Palaſt-Villa *Chiericato* in Vicenza.

Auch der *Palazzo Schifa-noja* verfügt noch über eine ſehr ſchöne, Blau und Gold gehaltene Kaſſettendecke mit hohem Wandfries.

Durch eine äußerſt zierliche Faſſade zeichnet ſich der *Palazzo Roverella* aus, der über ſeinem Marmorportal einen der wenigen großen Erker aufweiſt, die wir aus der Zeit der italieniſchen Renaiſſance beſitzen.

171. *Palazzo Schifa-noja.*

Der architektoniſch nicht bedeutende *Palazzo Schifa-noja* wurde von Herzog *Borso* 1470 ausgebaut und weiſt ein gutes Portal mit Wappen darüber auf. —

172. *Palazzo Scrofa.* Über einen prächtigen Hof, „der zehn Paläfte erfetze", verfügt der *Palazzo Scrofa*. — Die fchönften Arabesken bei ftattlichem Portal mit einem von Putten umgebenen Balkon hat *Palazzo de' Leoni*. — Faffaden mit offenen Säulenhallen (Straßenhallen) haben die *Palazzi Bevilacqua* und *Zatti*.

Dem XVI. und XVII. Jahrhundert gehören die *Palazzi Bentivoglio* und *Costabili* an und der befte aus diefer Zeit bei etwas ftrengem Klaffizismus, der *Palazzo Crispo*, ganz mit Denkfprüchen bedeckt, von *Girolamo da Carpi* entworfen.

Als letzter Bau der *Este* fei noch *la Palazzina* erwähnt, ein reizendes Gartenhaus. (*Palazzina di Marfisa d'Este*[129]).

Padua wurde 1405 zur venezianifchen Landftadt degradiert, was fich bei feinen Privatbauten empfindlich geltend machte; feine *Palazzi* find daher weniger bedeutend.

173. Paduaner und Vicentiner Palaftypen. In Vicenza dominieren die Paläfte der großen Ordnung von *A. Palladio*. Die Bauten der Stadt aus der Zeit der frühen Renaiffance laffen einen gut entwickelten Baufinn erkennen. Unter den Paläften *Palladio*'s wäre die Palaft-Villa *Chiericato* (vergl. Abb. 279, Faffade und Grundriß) wegen ihrer offenen und durch Architrave abgedeckten Säulenhallen im Unter- und Obergefchoß, befonders zu erwähnen. Verputzt und jetzt gelb angeftrichen, verliert fie leider viel von ihrer Wirkung. Für eine Grundrißanlage vergleiche den *Palazzo del Conte Giuseppe di Porto* in Vicenza (Abb. 259) und als Beifpiele großer Ordnung mögen die genannten Paläfte des *Municipio*, des *Palazzo Porto* (Abb. 258), fowie des *Palazzo Valmarana* in Vicenza (Abb. 257) dienen und als antikes Vorbild die *Maison Carrée* in Nîmes (vergl. Abb. 239).

174. Bologneíer Palaftypen. „Für Paläfte der Frührenaiffance, die hier noch über die erften Dezennien des XVI. Jahrhunderts ausgedehnt werden müffen, ift Bologna eine der wichtigften Städte Italiens. Allerdings treten zwei beinahe durchgehende Befchränkungen ein, welche eine florentinifche oder venezianifche Entwickelung des Palaftbaues hier unmöglich machen: der Backftein und die Verwendung des Erdgefchoffes zu Straßenhallen. Letzterer Gebrauch, an fich fehr fchön und zur Sommers- und Winterszeit gleich angenehm, hat eben doch das Aufkommen jeder ftreng gefchloffenen Kompofition verhindert; es entftanden faft lauter Horizontalbauten, bei welchen das Verhältnis der Länge zur Höhe gar nicht beachtet, keine Mitte bezeichnet und z. B. die Tür ganz willkürlich angebracht wird"[130]). Doch auch hier keine Regel ohne Ausnahme, nicht alles ift aus Backfteinen, und nicht überall find Straßenhallen.

175. *Palazzo del Podestà.* Der von *Francesco Fossi di Dozza* in den Jahren 1692—94 erbaute *Palazzo del Podestà* hat eine neunachfige, zweigefchoffige Faffade, die in den Verhältniffen wohl abgewogen ift. Das Erdgefchoß hat zwar Arkaden auf Pfeilern, diefe aber find verfehen mit vorgeftellten korinthifchen Säulen, verkröpften Gebälken, tiefen Bogenleibungen mit Diamantquäderchen und ebenfo gebildeten kräftigen Quadervorlagen an den Ecken. Ein abgefchloffenes Ganze ift bei diefem freiftehenden Bauwerke gewiß gefchaffen; feine beftimmt ausgefprochenen Endigungen mit den genannten mächtigen Eckquaderpfeilern fchließen die Unterftellung der Möglichkeit einer beliebigen weiteren Fortführung des Baues aus, die fich fchon durch die Straßenzüge verboten hätte. Der Architekt war alfo angewiefen, mit dem gegebenen Platze zu rechnen.

---

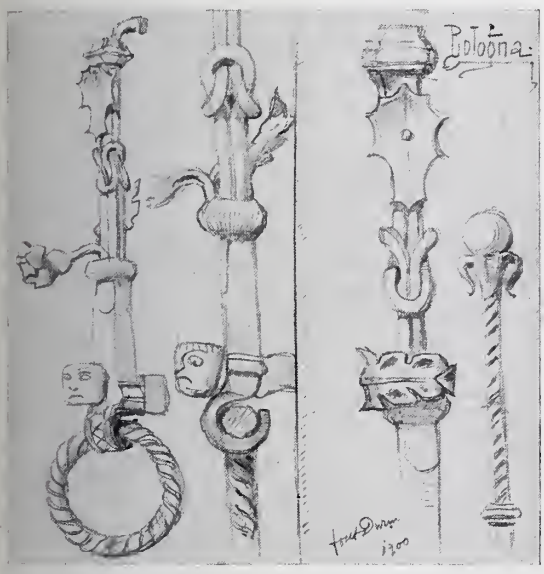
[129]) Gute Abbildungen der Ferrarefer Paläfte in Ser. Ia. *Italia artistica. Ferrara e Pomposa.* No. 2 von *Giuseppe Agnelli*. Bergamo 1906. Enthält auch gute Aufnahmen architektonifcher Details.

[130]) Siehe: BURCKHARDT, a. a. O., S. 207.

Das zurücktretende Obergeſchoß hat große Rundbogenfenſter; die Wandflächen zeigen ſchlanke, ornamentierte korinthiſche Rahmenpilaſter, die einen fein gegliederten Architrav tragen. Der über ihm liegende hohe Fries iſt durch kleine Rundfenſter belebt; das Hauptgeſimſe fehlt und iſt zurzeit durch eine glatte Aufmauerung mit vorhängenden Sparren erſetzt. Ein Verſuch, das Geſimſe ganz aus Stein wieder herzuſtellen, iſt auf der rechten Ecke neuerdings gemacht worden.

Das genannte Geſchoß iſt aus Backſteinen mit flachem Zierwerk hergeſtellt, wie es die Natur des Materials verlangt. Aber gerade dieſer kräftig gegliederte Steinunterbau mit dem Motiv der vorgeſtellten Säulen und verkröpften Gebälken, in Verbindung mit der feinen Backſteinarchitektur des Obergeſchoſſes und dem hohen Hauptgeſimſe mit den umrahmten Rundfenſterchen im Frieſe, geben dem Palaſte etwas beſtimmt Eigenartiges, das weder in Toskana, noch in Venedig, noch in Rom wiedergefunden wird.

Abb. 280.



Eiſerne Halter mit Ringen.

Dabei ſoll aber nicht verſchwiegen werden, daß urſprünglich und von den erſten Baumeiſtern dieſe Art des Aufbaues nicht geplant war. Die vortretenden Säulen wurden im XVI. Jahrhundert erſt zugefügt und erinnern an die verwandte Anlage am *Palazzo del Comune* in Brescia. Nach dem Entwurfe von 1492 waren Pfeiler mit anſtehenden Säulen[131]) und einem durchlaufenden Frieſe vorgeſehen, der bei dem Umbau der Arkaden verdorben wurde. Das Hauptgeſims war nie ausgeführt, dürfte ſich aber von dem anderer Bologneſer Paläſte aus dieſer Zeit nicht unterſchieden haben. Die vortretenden Halbſäulen ſchmücken nach toskaniſcher Art eiſerne Halter mit Ringen, von denen wir einen in Abb. 280 wiedergeben, der zurzeit im *Museo civico* aufbewahrt iſt.

176. *Palazzo Bevilacqua.*

Der *Palazzo Bevilacqua*[132]) (1482 erbaut) entbehrt der Bogenſtellungen an der Straße und der Verwendung von Backſteinen an der Vorderfaſſade. Nach Florentiner Art läuft der Straßenfront entlang eine Sockelbank, die nur durch die beiden Eingangsportale unterbrochen wird, wovon das eine mit Pilaſtern, Gebälke und halbkreisförmigen Tympanon bereichert iſt.

Das Erdgeſchoß wird durch eine Fenſterbankgurte in zwei Hälften geteilt und damit der Horizontalismus mehr betont, als gerade zwingend notwendig war, wodurch aber auf der anderen Seite das Obergeſchoß um ſo mächtiger wirkt. Die Erdgeſchoßfenſter ſind rechteckig und mit einer Verdachung verſehen; die

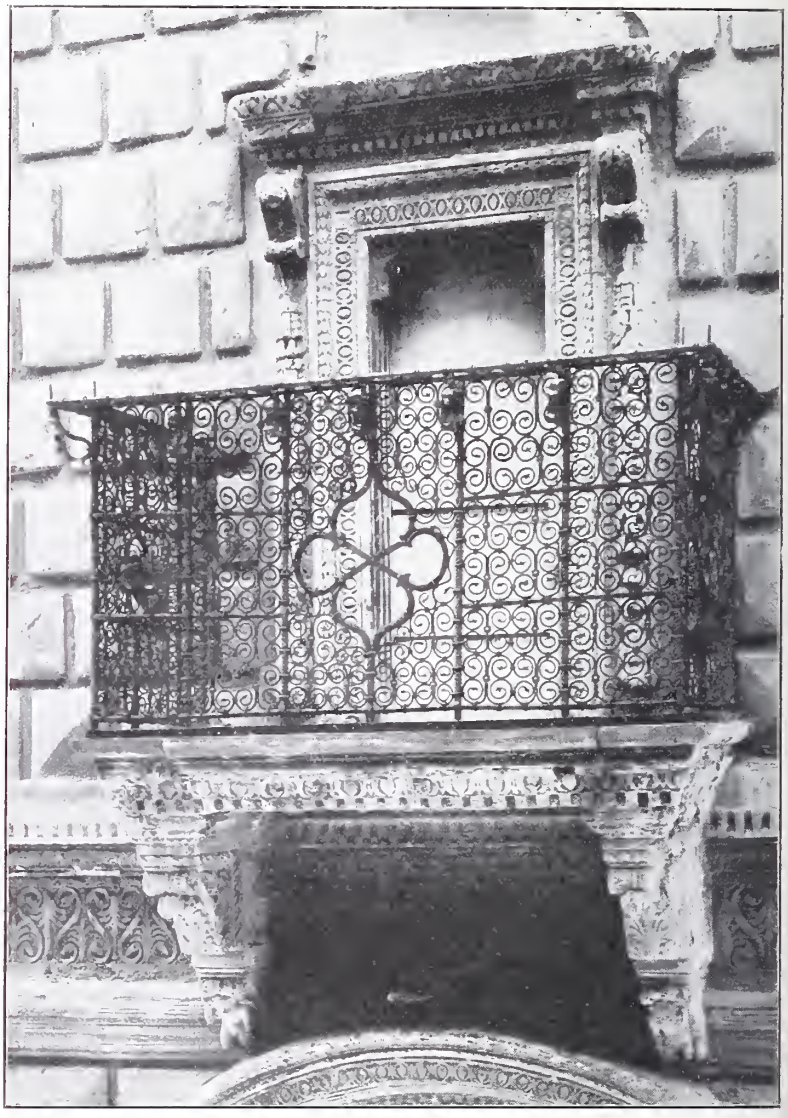
---

[131]) *„Soretto da pilastri con colonne incastrate“* bei Valeri-Malaguzzi, a. a. O., S. 110.

[132]) Vergl: Die elegante Publikation von *Alfonso Rubbiani. Il Palazzo Bevilacqua* in Bologna. (Milano, Alfieri u. Lacroix 1908. *Estratta della Rasegna d' Arte* No. 7. Luglio 1908) mit ſehr lehrreichen, ſchönen photographiſchen Aufnahmen des Innern und Äußern. Die glückliche Reſtauration des Palaſtes verdanken wir *A. Rubbiani.*

Fenſter des Obergeſchoſſes erheben ſich über einer Gurte mit verziertem Fries und Architrav, in formaler Beziehung das Mittel zwiſchen den toskaniſchen und venezianiſchen Doppelfenſtern dieſer Zeit haltend. Als charakteriſtiſche Zugabe ſind die großen Akroterien am Kämpfer und die Mittelakroterie im Bogenſcheitel zu bezeichnen. Nach antik-römiſcher Art ſchließt der Bau mit Architrav, verziertem Fries und einem ſchweren Konſolengeſimſe ab, das mit Rückſicht auf die ganze Gebäudehöhe entworfen, aber wie dasjenige des *Palazzo Riccardi* in Florenz zu derb ausgefallen iſt. Die Mauerflächen bedecken ſogen. Diamantquader, die wie an Bauten von Verona und Ferrara (*Casa de' Diamanti*), im Ausdruck ſchwach abgeſtuft ſind. Vornehm wirkt die hohe Fläche zwiſchen den Obergeſchoßfenſtern und dem Hauptgeſimſe, was hier ſo fein beobachtet iſt, wie beim *Palazzo Strozzi* und *Palazzo Rucellai* in Florenz. Der über dem reichen Portal eingeſetzte kleine Balkon mit einem zierlichen Schmiedeeiſengeländer iſt nicht die glücklichſte, aber immerhin eine intereſſante Zugabe (Abb. 281). Die Faſſade iſt nach den Grundſätzen der erſten Florentiner Renaiſſancemeiſter entworfen.

Abb. 281.

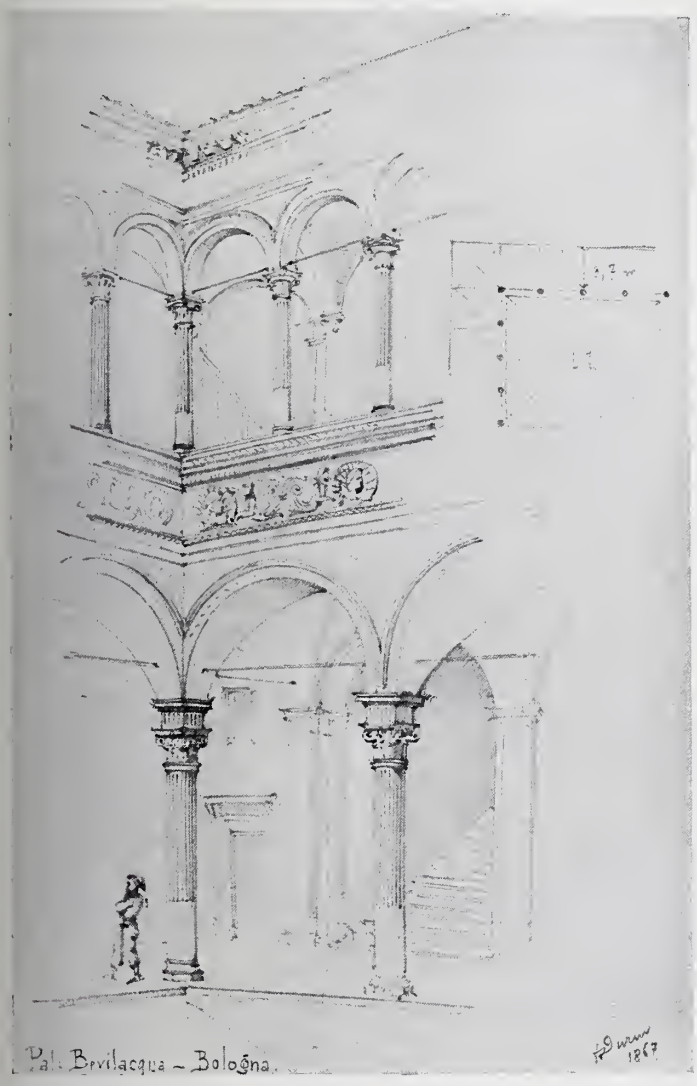


Schmiedeeiſernes Balkongeländer am *Palazzo Bevilacqua* in Bologna.

Von großer Schönheit, wunderbar in feinem Ebenmaß, vollendet im Detail iſt der ganz aus Backſteinen (mit Ausnahme der Säulen) hergeſtellte Hof (Abb. 282). Jetzt übertüncht, prangte er urſprünglich in den vollen Farben des Materials,

die noch durch bunte Malereien erhöht wurden. Der Fries über den Arkaden des Obergeſchoſſes war z. B. mit Ornamenten grau in grau auf abwechſelnd rotgelbem und ſchwarzem Grunde bemalt, wie die Entfernung der Tünche an einigen Stellen gezeigt hat. Auch der köſtliche Muſchelmedaillonfries aus roter Terrakotta dürfte wohl Goldfaſſungen und farbige Zugaben gehabt haben. Eine reizende Beigabe iſt im Hofe noch der kleine laufende Brunnen: auf hohem, vierkantigem Pfeiler mit Volutenkapitell ſitzt ein kleiner waſſerſpeiender Löwe (oder Bär?) der den Waſſerſtrahl in das auf dem Boden ſtehende ausgehöhlte korinthiſche Kapitell ergießt. So ſchön das Stück iſt, ſo muß doch geſagt werden, daß es eine geſchickte moderne Zuſammenfügung alter Fundſtücke iſt, die urſprünglich mit einem Brunnen nichts zu tun hatten.

Abb. 282.



Vom Hof im *Palazzo Bevilacqua* zu Bologna.

Als Beſonderheit iſt noch anzuführen, daß die Archivolte im Hofe nicht unmittelbar auf den Kapitellen, ſondern nach ſpätrömiſcher oder oſtrömiſcher Weiſe auf einem eingeſchobenen Würfel aufſitzen. Sämtliche Bogen und Gewölbe ſind ſichtbar verankert.

177. *Casa dei Carracci.*

Aus der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts (vollendet 1570) ſtammt die *Casa già Berò detta »dei Carracci«*, die wohl unter die Zahl der Paläſte aufgenommen werden darf, aber an der Straße auch keine Säulenſtellung zeigt. Der Bau iſt ganz aus Backſteinen vom Bürgerſteig bis zum Hauptgeſimſe und zeigt uns den Bologneſer Palaſttypus unverfälſcht: ein glatter, anlaufender, hoher Sockel iſt wulſtförmig abgeſchloſſen; über ihm kragen gemauerte Backſteinkonſolen ohne jedwedes Ornament aus der Mauer, die mit halbkreisförmigen Tonnengewölben überſpannt ſind und reich geſchmückte Archivolte zeigen (vergl.

Abfchnitt V, Abb. 80); in der Flucht der letzteren erhebt fich das Faffadengemäuer mit einer Fenfterbankgurte, auf der die halbkreisförmigen toskanifchen Doppelfenfter ftehen, mit ihren charakteriftifchen Rahmenpilaftern und breiten ornamentierten Archivolten mit Kämpfer- und Scheitelakroterien. Das Motiv, aber ohne die Akroterien in Stein zu überfetzen, hat auch *Vittoni* im Inneren feiner *Umiltà* in Piftoja zur Anwendung gebracht. Das Obergefchoß fchließt ein Architrav, ein hoher, mit Rundöffnungen verfehener und mit Malerei gefchmückter Fries, dem ein mäßig ausladendes backfteinernes Konfolengefims folgt. Ein Backfteinbau, wuchtig im Ganzen, aber fein im Detail und ohne Scheu vor ganzen Farben vorgetragen.

178. *Palazzo Fantuzzi.* Wieder ohne Säulenftellung nach der Straße ift der in der Zeit von 1517—21 erbaute *Palazzo Fantuzzi* mit zwei Gefchoffen und elf Fenfterachfen, die Fenfter gerade überdeckt mit horizontalen im erften, und mit Giebelverdachungen im zweiten Obergefchoß, mit doppeltem Konfolengefimfe endigend. Eine gefchloffene Kompofition von nicht fchlechten Verhältniffen, aber einer unglücklichen Quadrierung des Mauerwerkes und der diefes belebenden Dreiviertelfäulen.

179. *Palazzo Fioresi.* Eine abgerundete Kompofition in Form eines „Arkadenpalaftes“ von beftimmter Länge zeigte der 1518 von *Formigine* erbaute *Palazzo Fioresi*, der in feinem Bogengefchoß die Anordnung des *Palazzo del Podestà* und des *Municipio* in Brefcia wiederholt, mit den vorgeftellten Dreiviertelfäulen korinthifcher Ordnung auf hohen Postamenten bei hochftrebenden Bogenftellungen. Das Obergefchoß ift gleichfalls durch Dreiviertelfäulen belebt und durch ein mächtiges antikes Hauptgefims, aus Architrav, Fries und Konfolengefims beftehend, abgefchloffen, über dem sich ftark zurückliegend ein Attikageſchoß erhebt. Die Fenfter im Obergefchoß find rechteckig mit Flachbogenverdachungen überdeckt, das Füllmauerwerk mit fichtbar gelaffenen, roten Backfteinen ausgeführt. Über der mittleren der fünf Bogenftellungen ift ein Balkon wenig organifch eingefchoben, weil das Gurtgefims des Erdgefchoffes in die Seitenteile der Balkonbrüftung unvermittelt einfchneidet und die Balkonplatte tiefer als jenes liegt. Die Hochführung des Untergefchoffes durch die geftelzten Arkaden gibt dem Palafte etwas Bedeutendes, was zum Teil auch in dem Umftande liegen mag, daß die Rundbogen zwifchen den Säulen fich im Obergefchoß nicht wiederholen.

180. *Palazzo Bischi.* Der 1545 von *Agostino Bolognotto* gebaute *Palazzo Bischi* zeigt wieder eine gefchloffene Gebäudemaffe ohne Straßenarkaden mit derber Ruftika am Sockel, den Portalfäulen nach Art der des *Ammanati* im *Pitti*-Hofe und Ruftikaeinfaffungen der Rechteckfenfter des Erdgefchoffes, die wieder nach Bologneſer Art fehr hoch gelegt find.

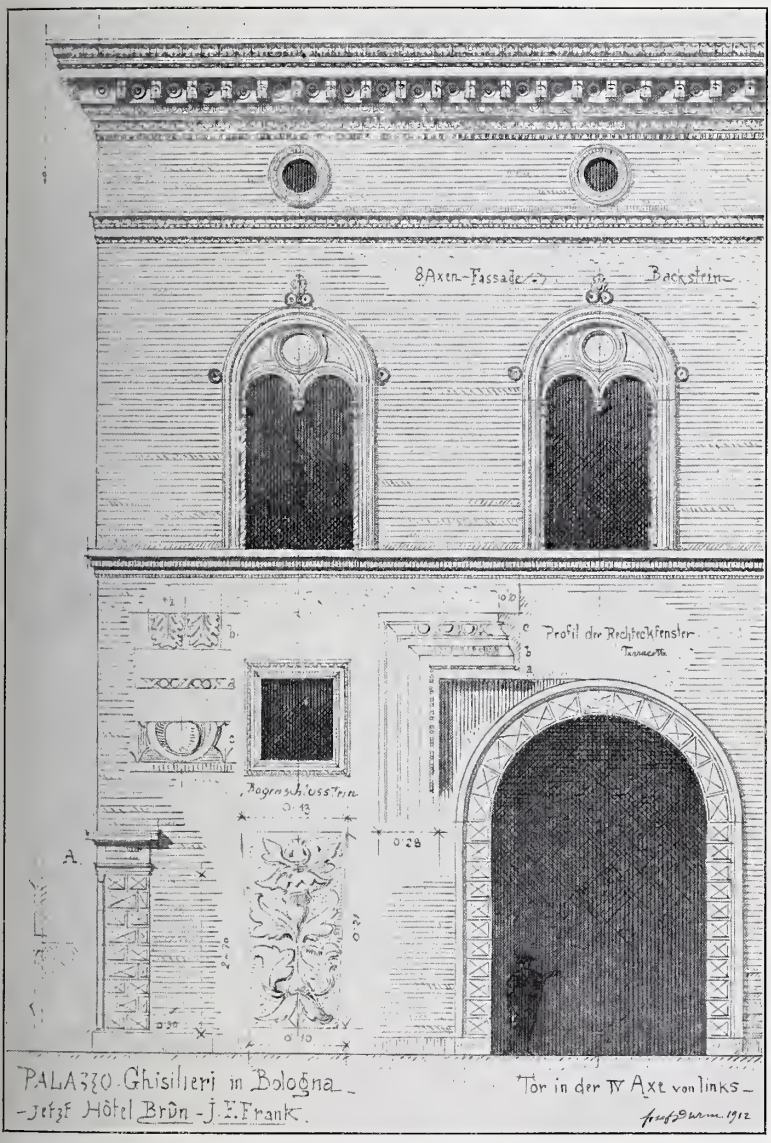
181. *Palazzo Albergati.* Der 1520 von *Battista di Pietro da Como* begonnene, aber erft 1540 und 1584 wieder aufgenommene und 1612 vollendete *Palazzo Albergati* fteht im Zeichen des *Palazzo Farnese* in Rom. Kräftige Quaderarmierungen faffen die Ecken desfelben; auf einem anlaufenden, fehr hohen, glatten Backfteinfockel erheben fich zwei, durch kräftige, in Fenfterbankhöhe angeordnete Gefimfungen (Architrav, Triglyphenfries und Gurte) voneinander getrennte Stockwerke, die mit einem römifchen Konfolengefimfe, mit kleinen, quadratifchen Fenftern im Friese, abgefchloffen find. Das Detail ift klaffiziftifch angehaucht; die großen Mauerflächen find aus Backfteinen hergeftellt, die wohl urfprünglich mit Putz überzogen waren.

182. *Palazzo della Zecca.* Der *Palazzo della Zecca*, 1580 von *Scipione Dattari* gebaut, ift wieder keine durch Straßenarkaden benachteiligte Kompofition. Die Fenfter find in allen

Stockwerken mit Ruſtikaquadern eingefaßt, die Ecken mit Quadern armiert und die Faſſadenflächen verputzt; als Fünffenſterpalaſt bleibt er eine etwas trocken-derbe Leiſtung.

Noch ein Palaſtbau ohne Arkaden iſt der *Palazzo del Tribunale già Ruini di Palladio* (1572) mit zwei 1584 angebauten Seitenflügeln. Die Mittelpartie trägt über einem Stockwerk in großer Ordnung einen antiken Giebel mit Wappen und Figuren. 183. *Palazzo del Tribunale.*

Abb. 283.



Teilfaſſade mit Details des *Palazzo Ghisilieri* in Bologna (1490).

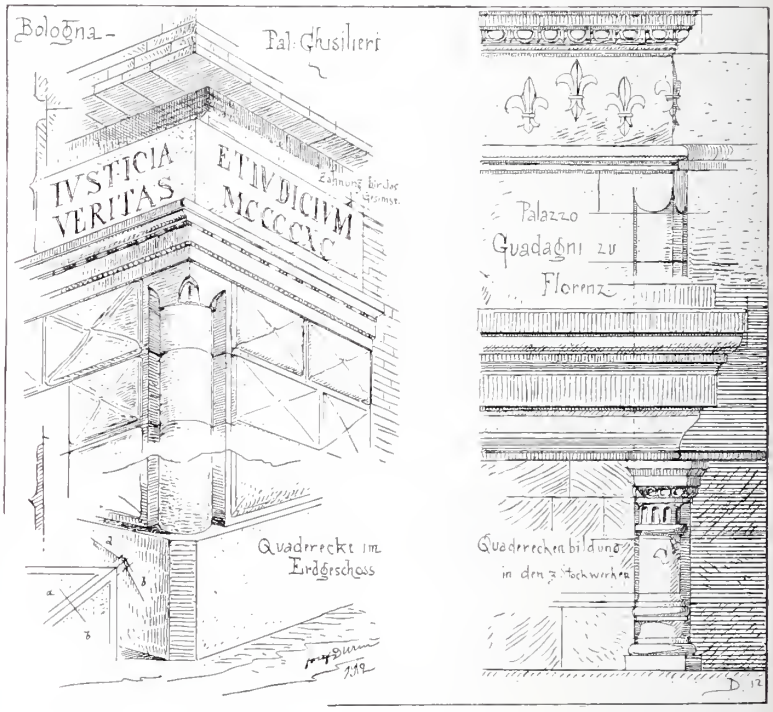
Dieſe Beiſpiele mögen zeigen, daß der Palaſtbau in Bologna ſich nicht durchweg in ſo engen Grenzen bewegte, wie es auf den erſten Blick erſcheinen mag.

Auch der im Jahre 1490 von der Familie *Ghisilieri* erbaute, nachher in den Beſitz der *Malvasia* übergegangene Palaſt, jetzt das weltbekannte Hôtel *Brûn-Frank*, ſei noch als ein großartiges Beiſpiel eines Bologneſer Backſteinpalaſtes ohne Arkaden erwähnt (vergl. Abb. 283). Er iſt zu 8 Achſen komponiert, zeigt einen geſchloſſenen Unterbau mit großer, gewölbter Einfahrtshalle und über dieſem ein Halbgeſchoß mit quadratiſchen Fenſtern, das durch eine Fenſterbankgurte abgeſchloſſen wird. Auf ihr erhebt ſich das Hauptgeſchoß mit reichen Doppelfenſtern, das durch ein kräftiges, zur Palaſthöhe abgeſtimmtes Hauptgeſimſe abgeſchloſſen iſt. Im Frieſe ſind, den Fenſterachſen entſprechend, kleine Rundöffnungen angeordnet (vergl. Abb. 283). Die Ecken der Hauptfaſſade zeigen im Erdgeſchoß aus Sandſteinen hergeſtellte 184. *Palazzo Ghisilieri.*

Quaderarmierungen, wie fie beifpielsweife am *Palazzo Guadagni* in Florenz vorkommen. Sie find aber nicht hochgeführt wie dort, reichen vielmehr nur bis zur Höhe der Fenfterbänke des Mezzaningefchoffes und finden auch nach den oberen Stockwerken keinerlei Fortfetzung (vergl. Abb. 284). Sie wurden bei den kürzlich (1912) ausgeführten Reftaurationsarbeiten (der Architekt der Renovation der Faffade ift Ing. *Giorgio Cavazza*) aufgedeckt; über ihr derzeitiges Ausfehen gibt Abb. 285 Auffchluß. In dem zugehörigen Friefe ift übereck eine zweizeilige Infchrift angebracht, die außer den Worten »*Iusticia Veritas, Et Iudicium*« noch die Jahreszahl 1490 trägt. Die Bauzeit des Palaftes ift dadurch gefichert.

Der Bau war im Herbfte 1912 eingerüftet und konnte genau befichtigt werden. Von dem mit der Renovation betrauten Arbeitsmeifter wurde das Backfteingemäuer zuerft gereinigt und, foweit als nötig, frifch verfugt, fonft aber wurden die Außenflächen der Backfteine gelaffen, wie man fie vorgefunden hatte. Hierauf wurden fie mit einem großen, naffen Schwamm zwei- bis dreimal übergangen, der in eine Mifchung von Naturfarbe, Milch und Waffer getaucht war. Der Ton hatte ungefähr die natürliche Farbe des Backfteines (rot); helle Stellen wurden nachgeholt, fo daß eine gleichmäßige Färbung der Fläche entftand. Die Ornamente wurden dagegen mit dem Pinfel geftrichen mit einem Gemengfel von Eifenrot, Milch und Waffer von etwas dunklerer Färbung als die glatten Steine. Gurten, Fenfterumrahmungen und Gefimfe erhielten alfo ein dunkleres, aber doch feueriges Rot. An ornamentierten Bruchftücken von Fenfterfteinen konnte man leicht erfehen, daß diefe Formfteine zuerft mit dünner Kalkmilch geftrichen waren, kaum $^1/_2$ mm dick, worauf der Rotftrich wieder nur fehr dünn aufgetragen war, fo daß die Ornamente von ihrer Schärfe nichts verloren haben.

Abb. 284.



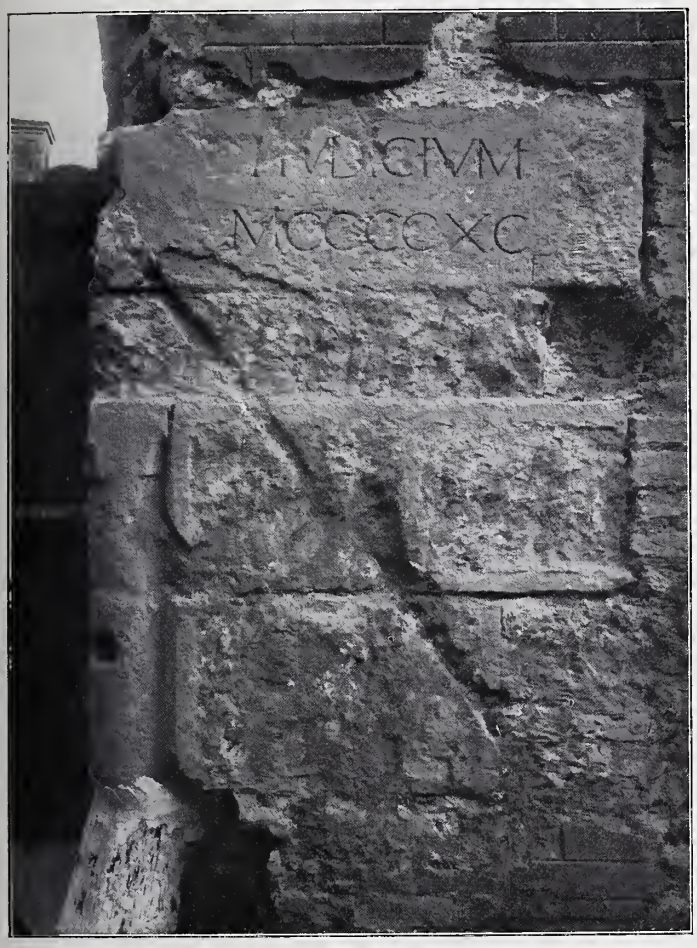
Eckbildungen des *Palazzo Ghisilieri* in Bologna und des *Palazzo Guadagni* in Florenz.

An einem Dreifenfterhaus neben dem Palafte in der *Via Gombruti* ift an einer von Spitzbogenfenftern durchbrochenen Faffade über dem reich ornamentierten Konfolen- und Mufchelgefimfe die fchützende Hängeplatte aus vorkragenden Dreieckfteinen mit aufgelegten Ziegelplatten konftruiert worden; es findet fich hier alfo eine Verbindung von Backfteinrohbau und Backfteinkunftbau.

185. Bologneſer Normalpalaſt.

Im *Archivio di Stato* iſt die Zeichnung eines Bologneſer Renaiſſancepalaſtes erhalten, und bei *Malaguzzi-Valeri*[183]) wiedergegeben. Es iſt ein zweigeſchoſſiger „Arkadenpalaſt“ zu zehn Achſen, an der einen Ecke nach einer Straße ſich öffnend, an der anderen angebaut. Das Erdgeſchoß zeigt rundbogige, auf Säulen ruhende Arkaden, darüber horizontale Geſimſungen, auf denen Rundbogenfenſter ohne zwiſchengeſtellte Säulchen ruhen, die aber die breiten Umrahmungen und die drei charakteriſtiſchen Akroterien haben, die Fenſterflügel ſind durch Sproſſen in kleine Rechtecke geteilt; die Mauern ſind über den Fenſtern des Obergeſchoſſes hochgeführt und mit einer durchlaufenden Gurte abgeſchloſſen, über der ſich in einem Hohlkehlengeſims halbrunde, unter Stichkappen ſich öffnende Fenſter befinden. Ein mäßig hohes Ziegeldach mit vier Schornſteinen und Spitzhüten ſchließt den Bau, deſſen Ecken mit Quadern armiert ſind, ab.

Abb. 285.



Ecke des Erdgeſchoſſes des *Palazzo Ghisilieri* in Bologna aus Macigno-Quadern.

Im allgemeinen trifft dieſes Schema zu; nur habe ich in Bologna dieſe Art von Geſimſen nicht als die am meiſten übliche ausgeführt geſehen, die unter Beihilfe von Malerei, z. B. an den Torgebäuden der *Certosa* bei Pavia und am Dome in Lugano u. a. O. in Oberitalien, vorkommen (Abb. 120).

Normal bleiben für mich die Geſimſe, die über dem Obergeſchoß in Form eines Architravs, eines hohen mit kleinen Fenſtern beſetzten Frieſes und eines Konſolengeſimſes ausgeführt ſind, wie dies am *Palazzo del Podestà*, am *Palazzo Pallavicini* (1497—1528), am *Palazzo dei Carracci* (XV. Jahrhundert), am *Palazzo Salina-Amorini-Bolognini* (1525), am *Palazzo Ghislardi* (*ora Fava*), von *Montarini* 1483 erbaut, und am *Palazzo Zucchini*, im XVI. Jahrhundert von *Terribilia* erbaut, zu ſehen iſt. Dieſe alle ſind „Riemenfaſſaden“, die ſo lange ausgedehnt werden können, als ſie wollen.

[183]) A. a. O., S. 153.

186. *Palazzo Fava* und weitere Paläfte in Bologna.

Unter diefen Paläften mit Bogenhallen darf aber doch dem *Palazzo Fava* das Lob nicht vorenthalten werden, daß er eine der am fchönften entwickelten Backfteinfaffaden mit gut abgeftuften Stockwerken und einem intereffanten Hof befitzt. Die mächtige, auf einem von Kellerlichtern durchbrochenen Sockel ruhende Säulenhalle, die originellen Pfeiler derfelben mit Pilaftern und Halbfäulen, die nicht zu fchlanken Verhältniffe, die fchmuckfofen, ernften, breiten Mauerflächen mit den fchön detaillierten charakteriftifchen Doppelfenftern, darüber das niedrige Halbgefchoß mit den kleinen Halbrundfenftern und das wirkungsvoll abfchließende korinthifierende Hauptgefims — dies alles find Momente, die in ihrem Zufammenwirken dem Baue feine hohe Bedeutung dauernd fichern. Die mächtigen, der Höhe nach aus acht Schichten zufammengefetzten Prunkkonfolen, welche die Vorderwände des Obergefchoffes tragen, find gleichfalls intereffante Beigaben, wenngleich die Ornamente auf jenen eines eleganten Linienfluffes entbehren und in ihren Einzelheiten an folche der fpätrömifchen Kaiferzeit erinnern.

So dürfte fich alfo der Normalpalaft der Renaiffance in Bologna als eine Verbindung des in der alten Handzeichnung gegebenen, mit den zuletzt erwähnten Gefimfen, erweifen. Der Bogengang ohne Ende im Erdgefchoß bleibt, darüber die Halbrundfenfter mit den drei Akroterien, mit oder ohne zwifchengeftellte Säulchen und durch Medaillons gezierte Tympana, darüber das Gefims mit kreisrunden, viereckigen (quadratifchen und rechteckigen) oder halbkreisförmigen Fenftern.

Als hochintereffante Beifpiele der frühen Zeit, die fich nicht ganz in das Normale einfügen laffen, dürfte noch der *Palazzo Isolani* (1454), von *Pagno di Fiesole* erbaut, fein. Die Halle ift rundbogig überwölbt, die Bogen ruhen auf Säulen; über der Fenfterbankgurte erheben fich reich verzierte Spitzbogenfenfter, durch Pilafter eingefaßt, darüber der abfchließende Architrav, ein Gefims mit Bogenfriefen auf Konfolen.

Ferner der *Palazzo Malaguti*, um 1496 erbaut, der im Erdgefchoß vom Bürgerfteig aus beginnende Rahmenpilafter mit zwifchengefpannten flachen Sprengbogen zeigt, nebft einem Füllmauerwerk, das nicht mehr urfprünglich ift. Das Obergefchoß ift durch Pilafter belebt, die den unteren entfprechen; darüber der Architrav, der Fries mit Rundfenftern, dann das Dachgefims, darüber eine Zinnenbekrönung, aber reicher und bedeutender wie diejenige des *Palazzo Venezia* in Rom. Bemerkenswert ift noch der Balkon mit einem gedeckten Überbau.

Statt der Bogen auf Säulen oder Pfeilern wird aber auch bei den Wandelgängen des Erdgefchoffes der horizontallagernde Architrav auf Säulen ausgeführt, wie der von *Palladio* infpirierte, von *Bartolomeo Triachini* (1545—81) erbaute *Palazzo Sanguinetti, già Lambertini* zeigt[134]).

Als Freiftützen der Bogenhallen kommen in Bologna neben den Säulen noch die vier- und achtfeitigen Pfeiler, die Pfeiler mit Dreiviertelfäulen und die Pilafter mit nach zwei Seiten angefetzten Halbfäulen vor, wovon die Bogengänge und Hallen der Paläfte *Fava* und *Ghisilieri* intereffante Beifpiele geben (Abb. 200 *b*).

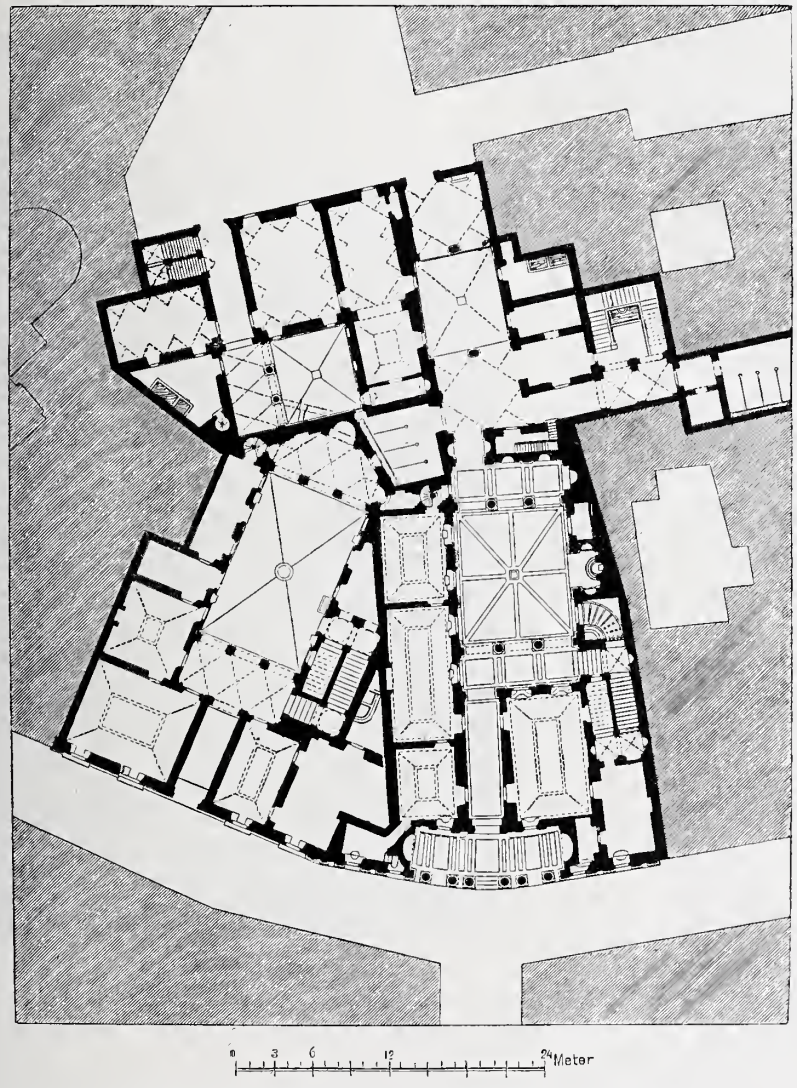
187. Palafttypen aus Neapel.

In Neapel fchuf *Giuliano da Majano* das Befte, den Sommerpalaft *Poggio Reale*, der uns nur noch durch die Zeichnungen *Serlio*'s und einen Grundplan in der Handzeichnungenfammlung der Uffizien zu Florenz bekannt ift.

[134]) Für die Baugefchichte diefer Paläfte und anderer Baudenkmale der Renaiffance in Bologna vergl.: Malaguzzi, F. *L'architettura a Bologna nel Rinascimento. Rocca S. Casciano.* 1899.

Mit ihm nahm auch der Neapolitaner *Andrea Ciccione* die neue Bauweiſe auf, und vor Ende des XV. Jahrhundert ſehen wir einen weiteren Meiſter, den *Gabriele d'Agnolo*, in derſelben arbeiten; zu denen ſich noch *Gianfrancesco Mormandi* geſellte.

Abb. 286.



Grundriß des *Palazzo Massimi alle Colonne* in Rom.

Von Paläſten der frühen Zeit ſind anzuführen: *Palazzo Colobrano* (1466) nach dem Florentiner Typus; der durch ſeine ſchöne Anlage geſchätzte *Palazzo Gravina* mit mächtiger Ruſtika im Erdgeſchoß, glatten Wänden und korinthiſchen Pilaſtern im Obergeſchoß. (*Burckhardt* ſchildert dieſen Palaſt als durch Umbau bedroht 1860.) Auch iſt *Palazzo della Rocca* von *Mormandi* mit mächtiger, großer Einfahrt als hervorragendes Motiv beim Bau zu erwähnen, ferner der niedliche Palaſt *Alice* aus der gleichen Zeit.

Aus der ſpäten Zeit der Renaiſſance wäre noch der von *Domenico Fontana* erbaute *Palazzo Reale* zu nennen; ſonſt ſtehen die neapolitaniſchen Palaſtfaſſaden alle ſehr viel tiefer als die verwandten Bauten der gleichen Zeit in Rom.

Die Frührenaiſſance iſt im Palaſtbau weniger vertreten; um ſo mehr ſpielt der Barockſtil eine Rolle, und was deſſen Faſſaden anbetrifft, „ſo iſt das Gute an ihnen nicht neu und das Neue nicht gut“.

188. Römiſche Typen der Spätzeit.

Bei den früher angeführten Typen römiſcher Paläſte (*Cancelleria*, *Palazzo Farnese*) wurden auch die Bauten auf dem Kapitol zu Rom, deren Planfertiger und die ausführenden Architekten genannt.

Burckhardt glaubt, daß ſie, ſo wie ſie ſind, nicht einen urſprünglichen Gedanken verwirklichen, daß ſie vielmehr, in Ermangelung eines Beſſeren, allmählich unter ſchwankender Benutzung der Entwürfe *Michelangelo*'s zuſtande gekommen ſind. Dieſer Meiſter legte wenigſtens (1538) noch ſelbſt die für die Wirkung des Ganzen ſo weſentlichen Flachtreppen an; ihm gehört jedenfalls auch die Architektur des Senatorenpalaſtes mit der großen zweiſeitigen Freitreppe, „welche mit dem Brunnen und den beiden Flußgöttern ein wahrhaft einziges plaſtiſch-architektoniſches Ganzes bildet“. Die große Ordnung an der Faſſade nach dem Platze über hohem Quadergeſchoß, das kräftige Kranzgeſims mit der figurengeſchmückten Attika geſtalten im Vereine mit der Treppenanlage den Palaſt zu einem hervorragenden Werke ſeiner Art.

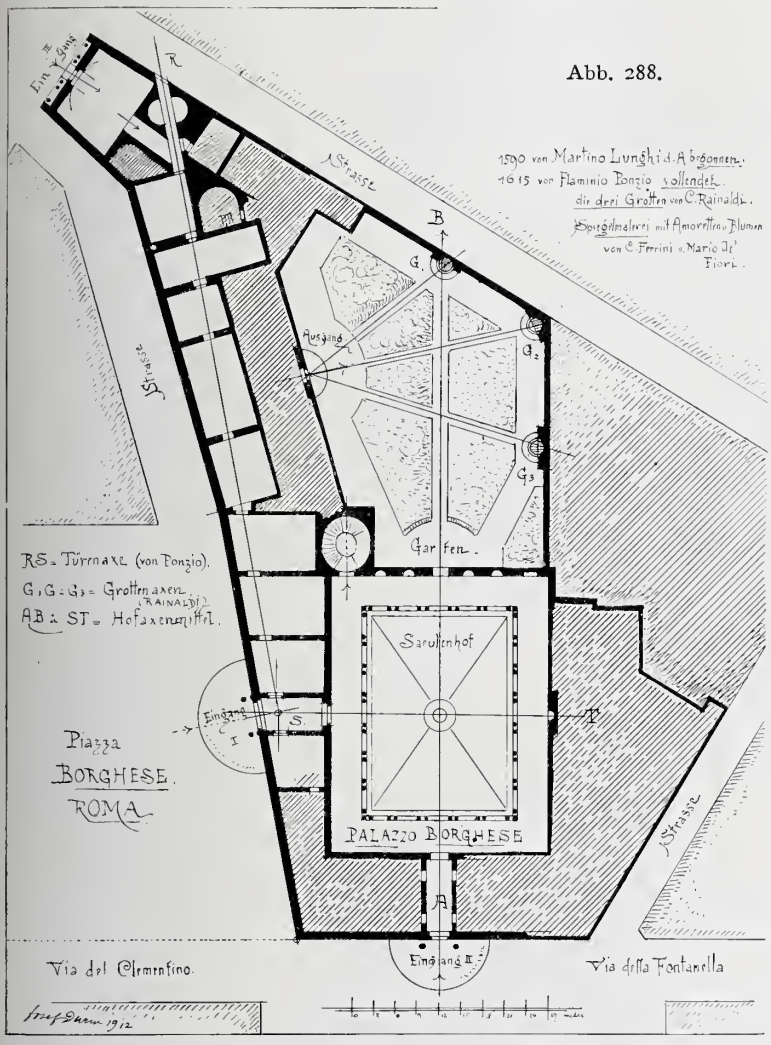
Abb. 287.

Abſchluß der Gartenanlage vom *Palazzo Barberini* in Rom.

Die eigenartig gedachten und im richtigen Verhältnis zum Senatorenpalaſt geſtimmten, divergierend von der Aufgangstreppe aus angelegten beiden Konſervatorenpaläſte, im Geſchmacke ihrer Zeit detailliert, ſind ſicher, wenn auch ſehr viel ſpäter erſt, nach *Buonarotti*'s Plänen ausgeführt. Auch ihre Schrägſtellung zum Senatorenpalaſte dürfte auf ſeiner Angabe beruhen (vergl. Abſchnitt XXI: Öffentliche Plätze innerhalb der Stadt). Wie bei *St. Peter* laſſen die Kuliſſen, umgekehrt wie beim Theater, nach rückwärts die breitere Zwiſchenweite. Optiſche Gründe ſcheinen hier ebenſowenig wie beim Platze vor *St. Peter* (vergl. Abſchnitt XXI) oder bei der *Scala regia* (vergl. Abb. 164) mitgeſprochen zu haben; die Nachbargebäude, ihre Lage und Ausdehnung gaben da wie dort den Ausſchlag!

Intereſſant bleibt die Verwertung der großen Ordnung in Verbindung mit den auf Säulen ruhenden Gebälken des erſten Obergeſchoſſes und den reich mit Dreiviertelſäulen und Bogenverdachungen umrahmten und mit Muſcheln beſetzten Rechteckfenſtern. Die auf Poſtamenten ſtehenden Pilaſter treten ſtark hervor und ſind von glatten Liſenenſtreifen begleitet, die unter dem großen Architrav wieder durch ein Kopfband zuſammengefaßt ſind. Das Vermeiden einer Bogenſtellung im Untergeſchoß und das Einfügen der Architrave auf joniſierenden Säulen zwiſchen den großen Pilaſtern, gibt den Faſſaden etwas eigenartig Neues. Hauptgeſims und Attika ſind der großen Ordnung entſprechend in der Höhe und Ausladung ausgeführt und ſo mit Rückſicht auf die Geſamthöhe des Baues geſtimmt. Als techniſch bemerkenswert iſt zu erwähnen, daß die auf den joniſchen Säulen liegenden Architrave vielfach geborſten ſind, wohl wegen ungleicher Preſſungen und ungünſtig verteilter Belaſtungen (vergl. Abb. 261).

Abb. 288.



Grundriß des *Palazzo Borghese* in Rom mit den eingezeichneten Türen- und Hofachſen und den Achſen nach den Grottenniſchen im Garten[135]).

Beſonders wegen ihrer Grundrißanlage auf unregelmäßigem Bauplatze ſind die beiden zuſammengebauten *Palazzi* des *Pietro* und *Angelo Massimi* (Abb. 286) zu nennen, in ehemals enger und krummer Straße angelegt, die durch die ſog.

[135]) Die durchgehende Türachſe im linken Flügel des Baues iſt von *Ponzio* gelegt. Sie hat den Zweck eine prächtige Perſpektive durch die lange Reihe der ſchönen Zimmer zu eröffnen und die Wirkung der Geſellſchaftsräume zu erhöhen. Sie endigt mit einer Ausſicht auf die Berge und eine Fontäne, die der Eingangspforte des Nachbarhauſes einverleibt iſt.

Die Faſſaden zeigen mächtige Maſſen, aber wenig wertvolle Architekturen. Von den Hofſäulen ſind 8 Stück aus rotem und 40 Stück aus grauem Granit im erſten Geſchoß. Im ganzen ſind 100 Säulen in zwei Stockwerken zur Verwendung gelangt. Die ſpäter nach dem Garten geöffneten Arkaden ſind durch Eiſengitter geſchloſſen (vergl. auch *Letarouilly* a. a. O. Textband, S. 378).

Hausmannisazione der Stadt Rom jetzt in eine breite umgewandelt worden ift, wodurch die einftige Wirkung der Paläfte viel eingebüßt hat, befonders in Bezug auf ihre Mächtigkeit und die Wirkung des Details.

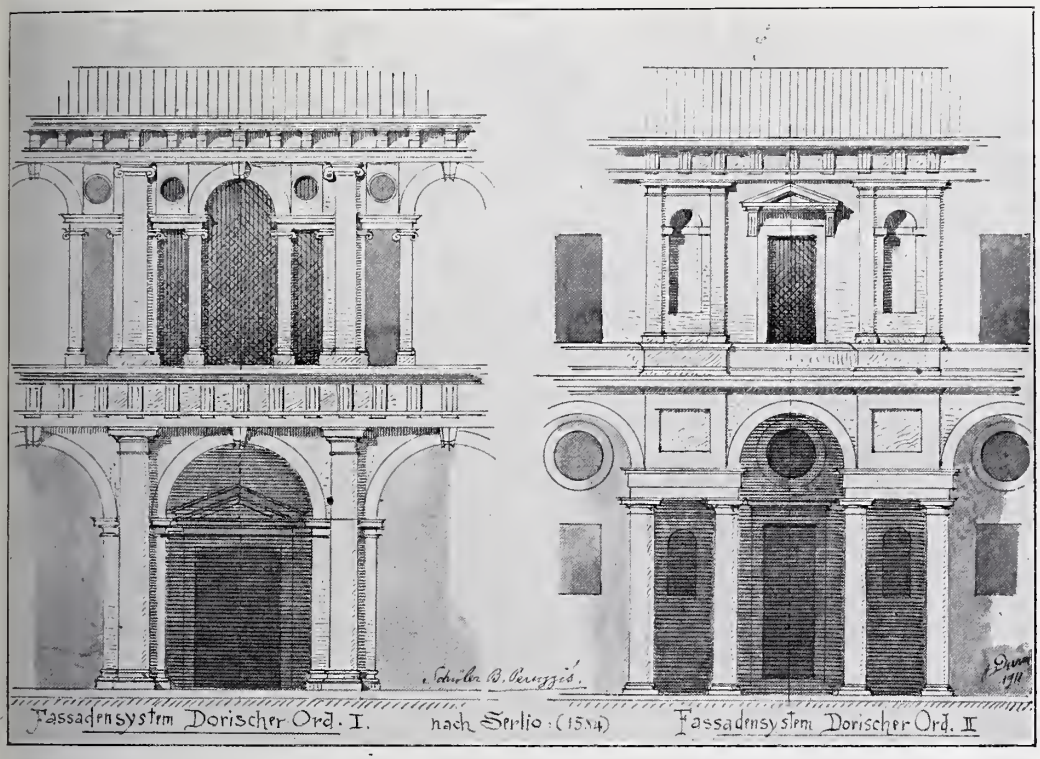
Abb. 289.

Wandbrunnen im Hofe des *Palazzo Borghese* in Rom.

Der urfprüngliche Bau (1455) enthielt eine Druckerei; er wurde bei der Einnahme Roms durch den Connetable von Bourbon zerftört und fpäter nach den Plänen *Baldassare Peruzzi*'s (1532) wieder aufgebaut, der 1536 halb im

Elend ſtarb. Er hatte in Siena gelernt, ſich auch in kleinen Verhältniſſen zu bewegen, und in den Hausplänen für die beiden Brüder hat er das Erſtaunlichſte geleiſtet in der vollſtändigen Ausnutzung der Baufläche, ohne gegen die Geſetze der Schönheit und Zweckmäßigkeit zu verſtoßen. Nicht leicht dürfte anderswo eine ſo ſchwierige Aufgabe mit ſoviel Geſchick gelöſt worden ſein, auch nicht zur Zeit der Herrſchaft einer anderen Stilperiode; denn nur die Renaiſſance war imſtande, einem Bauprogramm von dieſer Art den entſprechenden Ausdruck zu verleihen.

Abb. 290.



Doriſche Faſſadenſyſteme nach *Serlio*. (Palaſtfaſſaden.)

Der Palaſt des *Pietro* hat die ſäulengeſchmückte Eingangshalle; der des *Angelo* iſt einfacher geblieben. Im unteren Stockwerk aus Travertin gebaut, hat man in den Obergeſchoſſen das gewöhnlichſte Material verwendet, Backſteine mit Putz und Stuck überzogen, und nur zwei Säulen der Loggia im Hofe ſind aus Marmor. Eleganz und feines Gefühl, die in den Einzelheiten und in allen Teilen des Baues herrſchen, mögen den Mangel an Monumentalität der Dekoration entſchuldigen, und es iſt dem *Peruzzi* hoch anzurechnen, daß er, der Vergänglichkeit ſeines Materials bewußt, doch keinen Aufwand an Zeit und Können ſcheute, um ſein Beſtes zu geben.

Beſonders die genannte Loggia iſt es, die uns in dieſem Sinne gefangen hält; ihre Decke iſt ganz aus Eichenholz angefertigt, weiß bemalt und mit aufgeſetzten Goldornamenten verſehen, während der Bodenbelag aus roten und weißen Tonflieſen ausgeführt iſt. Auf einem nur wenige Stufen hohen Sockel erheben ſich im Erdgeſchoß die Kolonnaden und rechts und links dieſer Pilaſterſtellungen mit gleichen Geſimſungen darüber, ohne jede Verkröpfung. Über ihnen baut

ſich das Hochgeſchoß mit Rechteckfenſtern, verkröpften Brüſtungen und Konſolenverdachungen auf; dann folgen zwei Mezzaningeſchoſſe mit liegenden Rechteckfenſtern und das abſchließende Konſolengeſims. Keine weiteren Gurtgeſimſe teilen die Faſſade der Höhe nach, und die Faſſadenflächen im ganzen ſind nur durch eine gleichmäßige Quadrierung belebt[136]).

Der *Palazzo Angelo Massimi* iſt in ſeinem Äußeren ganz ſchlicht gehalten, und nur der Hof mit ſeinen Bogenſtellungen im Erdgeſchoß und ſeinen gerade gedeckten Loggien im Obergeſchoß bietet nicht geringes architektoniſches Intereſſe.

Abb. 291.

Joniſche und korinthiſche Faſſadenſyſteme nach *Serlio*. (Palaſtfaſſade.)

An dieſer Stelle mögen auch noch der von *Giulio Romano* erbaute *Palazzo Maccarani* und *Palazzo Vidoni* von *Raffael* erwähnt werden.

189. Barockpaläſte in Rom.

Die meiſten der Barockpaläſte ſind „als große Herbergen des hohen Adels und ſeiner oberen und niederen Dienerſchaft erbaut“. Sie ſuchen ihren ganzen Stolz in großartigen und vermehrten Treppenanlagen, in Prunkhöfen mit reichen Perſpektiven und Durchblicken nach Gartenanlagen.

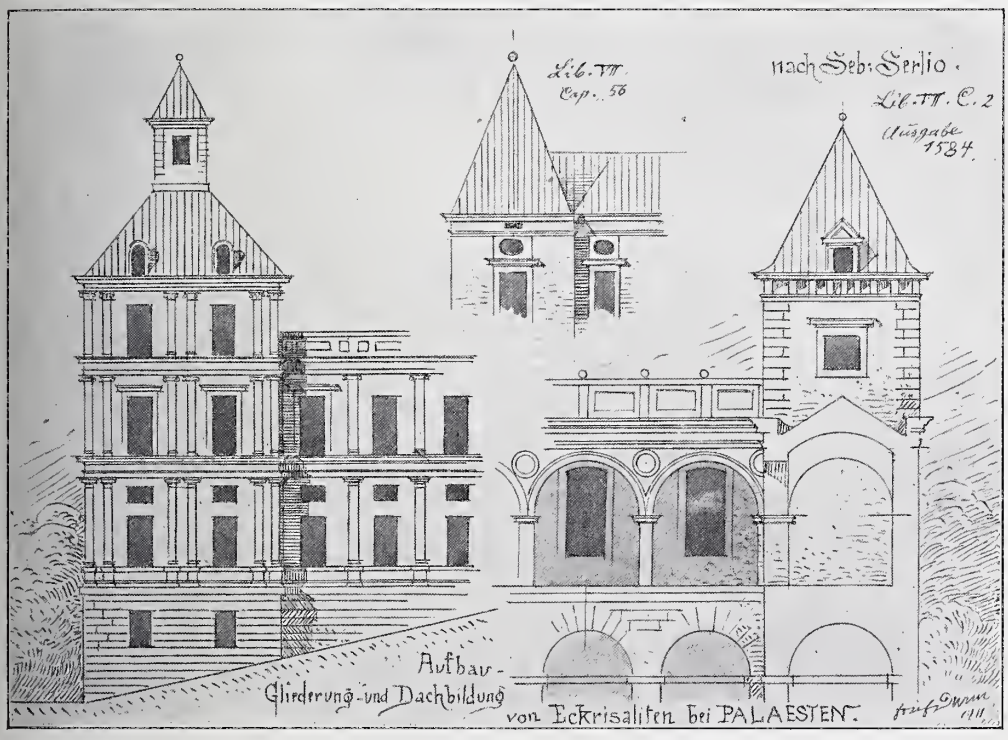
Palazzo Barberini und *Palazzo Borghese* in Rom tragen dieſen Anforderungen Rechnung, bei erſteren beſonders das grandioſe zweiſchiffige Veſtibül mit der Exedra, in dem zwei mächtige Treppenanlagen nebſt verſchiedenen Nebentreppen den Verkehr nach den oberen Stockwerken vermitteln. Die anſtoßenden Gartenanlagen ſind weitſchichtig, gut eingeteilt und durch Waſſerkünſte belebt. Das

[136]) *Letarouilly* widmet dieſem Palaſte allein 19 Tafeln (280—298) ſeines großen Werkes mit Rückſicht auf das ſchöne Detail des Bauwerkes und die Mannigfaltigkeit der ſich bei der intereſſanten Grundrißlöſung ergebenden Bilder.

Prunkſtück darin bildet die große Fontäne mit der Koloſſalſtatue des *Apollo* und einer prächtigen Pinie als Hintergrund, ein Bild, das vor vier Dezennien noch jeder nach Rom fahrende Kunſtjünger zeichnete (Abb. 287) jetzt aber in dieſer Form verſchwunden iſt[137]).

Der *Palazzo Borghese*, ſeiner eigenartigen Aufrißform wegen im Volksmund das *Clavicembalo di Borghese* genannt, wurde (1590) durch den ſpaniſchen Kardinal *Dezza* nach den Entwürfen des älteren *Martino Lunghi* begonnen, dann durch den Kardinal *Borghese* angekauft, der als *Paul V.* den päpſtlichen Stuhl beſtieg, und in deſſen Auftrag *Flaminio Ponzio* den Bau bis zur Ripetta verlängerte (vergl. Grundriß Abb. 288).

Abb. 292.



Palaſtbau mit Ecktürmen nach *Serlio*.

Von ihm iſt auch die eigenartige Anlage der Türen durch 10 Gelaſſe hindurch, die trotz der gebrochenen Faſſade eine Perſpektive reichſter Art ermöglichte und mit einer Ausſicht auf die Berge und auf eine an einem

[137]) Gegen 1624, kurz nach der Zeit, als *Urban VIII.* zum Pontifikat gelangte, begann der Kardinal *Camerlengo Francesco Barberini*, der Neffe des Papſtes, den Bau, der 1630 vollendet wurde. *Carlo Maderna*, *Francesco Borromini* und *Luigi Bernini* leiteten die Arbeiten. Der älteſte, *Maderna*, fertigte wohl die erſten Pläne an, dürfte ſich aber an der Ausführung kaum beteiligt haben. Denn in dieſe teilten ſich die beiden Rivalen *Borromini* und *Bernini*. Der erſtere war ein Schüler und Verwandter *Maderna*'s; den letzteren begünſtigte aber der Papſt, der anfänglich gern die beiden zuſammenarbeiten laſſen wollte, der aber bald einſah, daß er damit eine Rechnung zu ſeinem Nachteil gemacht hatte.

Er wies daher in der Folge jedem ſeine abgeſchloſſene Tätigkeit derart an, das *Borromini* das Veſtibül, die Rampe und die Rückfaſſade erhielt; die Hauptfaſſade mit den Vorbauten und die Seitenfaſſaden, alſo die größere Hälfte wurden *Bernini* zugewieſen. Bei der Ausführung der beiden Haupttreppen wurde dem *Borromini* die Ovaltreppe und *Bernini* die größere geradläufige zugeteilt.

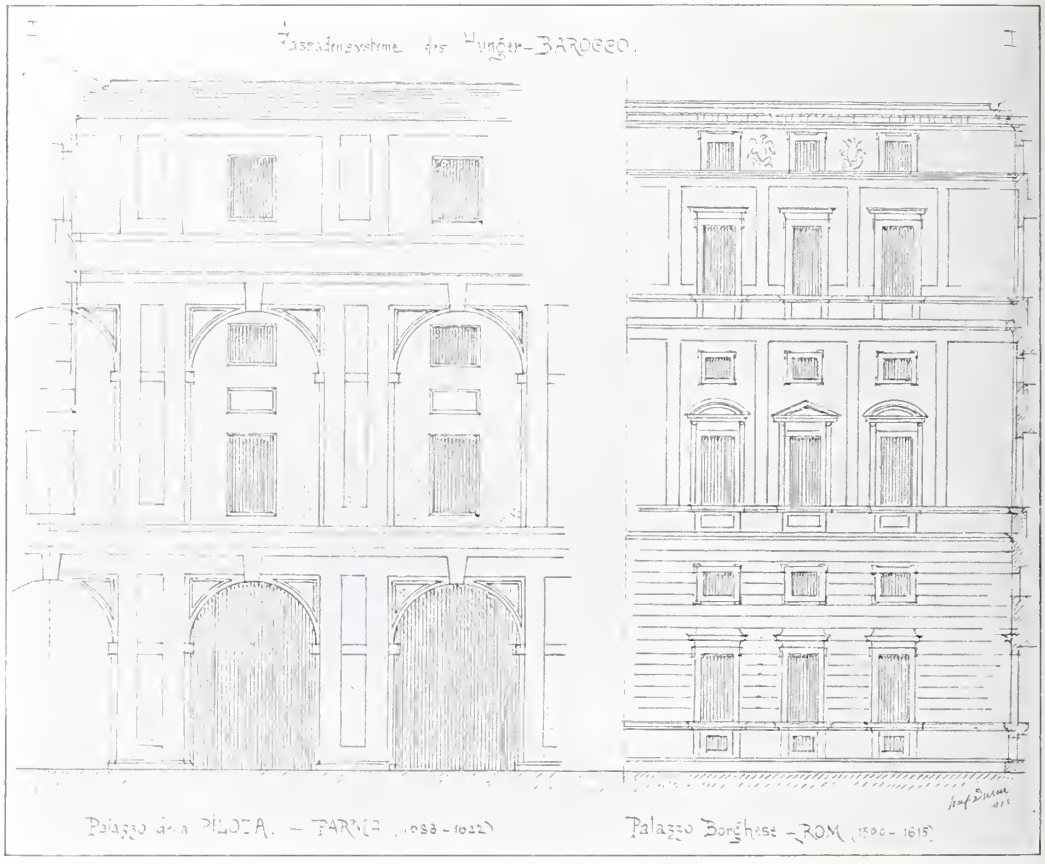
Die Protektion, welche *Bernini* genoß, gepaart mit ſeinen Erfolgen, trugen mit die Schuld an *Borromini*'s tragiſchem Ende; er nahm ſich ſpäter durch einen Degenſtich ſelbſt das Leben. Künſtlerneid und zu ſpitzes Ehrgefühl trugen zu allen Zeiten keine guten Früchte!

Nachbarhauſe jenſeits der Verkehrsſtraße angebrachte Fontäne endigte. Der große, ſchöne Hof mit den Doppelſäulen und dem Blick nach dem, von *Carlo Rainaldi* angelegten und mit den drei bizarren Wandbrunnen geſchmückten Garten, wird immer ein Architekturbild von großartiger Wirkung bleiben (vergl. Abb. 289).

190. Sizilianiſche Paläſte.

Von den Paläſten in den Hauptſtädten Siziliens wären beſonders anzuführen: in Meſſina der *Palazzo Avarna*, in Palermo die Paläſte *dei Monte, de*

Abb. 293.



Faſſadenſyſteme in Parma und Rom (Hungerbarocco).

Cuto, Comitino, Cattolica und *Gerace*. Sie alle gehören beinahe durchweg der ſpäteren Phaſe der Renaiſſance an, ihre Faſſaden bieten kaum etwas Neues, die Grundriſſe zeigen die umbaute Hofanlage mit und ohne Pfeiler- oder Säulenhalle[138]).

191. Schlußbetrachtung; akademiſche Vorſchläge und Liſenenfaſſaden.

Auch der akademiſchen Vorſchläge für Palaſtfaſſaden haben wir noch, ſchon ihres Urhebers *Serlio* wegen, zu gedenken. In ſeinem *Lib. quarto* gibt er uns Faſſadenſyſteme in doriſcher, joniſcher und korinthiſcher Ordnung, (vergl. Abb. 290 u. 291) und dazu noch eine Palaſtfaſſade mit Eckriſaliten und ſteilen Zeltdächern, mit und ohne Laternenaufſatz, (vergl. Abb. 292), die viel Anziehendes bieten und wohl der Beachtung wert ſind. Wir ſchließen unſere Betrachtungen mit einem Hinweis auf eine Gattung von Palaſt-

[138]) Vergl.: Hittorff, J. J. u. Zandt, L. *Architecture moderne de la Siecle.* Paris 1835.

faſſaden ab, die der ſpäten Renaiſſanceperiode angehören, der Zeit, wo man wollte, aber nicht mehr konnte.

Bei *Lunghi*'s *Palazzo Dezza* (1590), jetzt *Borghese* in Rom, wurde der glatten Liſenenſtreifen auf der Faſſade gegen die *Via Fontanella* gedacht. Zu dieſer nimmt auch *C. Gurlitt* in ſeiner Geſchichte des Barockſtiles in Italien (1887, S. 196) Stellung, und in ähnlicher Weiſe hatte auch ſehr viel früher ſchon Dr. *H. Hübsch* in Karlsruhe ſich geäußert. Erwähnt wurden dieſe Streifen auch in der I. Aufl. der italieniſchen Renaiſſance von *J. Durm* (1903).

C. Gurlitt nennt jene „Liſenenarchitektur, das Umrahmen der Fenſter durch an Stelle der Pilaſter und des Architraves tretende, leicht vorſpringende Streifen, eines der nüchternſten und unglücklichſten Motive, das ſich nur für kleine Verhältniſſe eigne". Gegenwärtig ſcheint es aber in Deutſchland wieder zu Ehren zu kommen und man macht mit ihm als »*haute nouveauté*« Schule unter Berufung auf Dienſt- und Stallgebäude höherer Geſchlechter des vorvorigen Jahrhunderts (vergl. Abb. 293, *Palazzo Borghese*, Rom und Hof des *Palazzo della Pilota* zu Parma).

XIV. Abſchnitt.

Die Villen.

Das Land- und Luſthaus, die Toskaniſchen Villen, die Römiſchen und bei Rom gelegenen, die Villen bei Neapel, die Venezianiſchen und die Villen des Palladio; die Genueſer Villen, die Villenentwürfe des Serlio, Entwürfe von Gartenanlagen des Serlio und Alberti, die Jagdvilla, landſchaftliche Umgebung derſelben, Gartenſchmuck, Flora, Pergola und Waſſerkünſte uſw.

„Während jeder übrige Beſitz Arbeiten und Gefahren, Furcht und Reue verſchafft, gewährt die Villa großen und ehrenvollen Nutzen; die Villa bleibt dir ſtets treu und freundlich; bewohnſt du ſie zur rechten Zeit und mit Liebe, ſo wird ſie dir nicht nur genügen, ſondern Belohnung zu Belohnung fügen. Im Frühling macht ſie dich durch das Grün der Bäume und den Geſang der Vögel fröhlich und hoffnungsvoll; im Herbſt beut ſie dir für geringe Anſtrengung hundertfältige Frucht; das ganze Jahr läßt ſie keine Melancholie in dir aufkommen. Sie iſt der Sammelpunkt guter und ehrlicher Menſchen: nichts geſchieht hier heimlich, nichts betrügeriſch; alle ſehen alles; hier bedarf es keiner Richter und Zeugen; denn alle ſind friedlich und gut gegeneinander. Hierher eile, um dem Stolze der Reichen und der Ehrloſigkeit der Schlechten zu entfliehen! Seliges Leben in der Villa, unbekanntes Glück!"

Nach *L. B. Alberti*'s *Trattato del Governo della Famiglia.*

192. Landhaus und Luſthaus.

Gleichwie beim Palaſtbau ging Florenz auch beim Villenbau dem übrigen Italien voran. Dort erwachte zuerſt wieder die Liebe der Gebildeten zum Landleben — ein Erbſtück aus der antiken Zeit — ſchon vor der Mitte des XIV. Jahrhunderts, als im Norden noch die Adeligen in ihren Bergſchlöſſern, die vornehmen Mönchsorden in verſchloſſenen Klöſtern, die reichen Bürger das ganze Jahr über in der Stadt wohnten.

„Um Florenz liegen viele Villen in kriſtallheller Luft, in heiterer Landſchaft mit herrlicher Ausſicht; da iſt wenig Nebel, kein verderblicher Wind. Alles iſt gut, auch das reine, geſunde Waſſer, und von den zahlloſen Bauten ſind manche wie Fürſtenpaläſte, manche wie Schlöſſer anzuſchauen, prachtvoll und koſtbar."

Man unterfchied zwei Arten von Landhäufern, die beide längerem Aufenthalt dienten: größere, die nur Wohnung waren, und andere, meift einftöckig und einfach gebaut, die ihren Befitzern durch die damit verbundene Landwirtfchaft den Unterhalt, ja wohl auch, durch Verkauf der landwirtfchaftlichen Produkte, einen Gewinn brachten. — Zu ihnen gefellt fich als dritte Art das Lufthaus, die *Villa suburbana*, vor der Stadt oder in der Vorftadt gelegen, zu vorübergehendem oder nur ganz flüchtigem Aufenthalte dienend. Sie follte einen heiteren und einladenden Eindruck machen, wobei ein wefentlicher Wert auf die Kunftform gelegt und die Lage an einem Abhange bevorzugt wurde. Das Extravagante und Grillenhafte galt bei diefer Gattung von Wohngebäuden als zuläffig; auf dem Lande konnte manches geftattet werden, was man fich *in luogo civile e nobile* nicht erlaubte[139]).

Villen mit äußeren Hallen wurden fchöner als folche mit gefchloffenen Faffaden erachtet, und als Überbleibfel des Schloßbaues wurde gern eine Turm-

Abb. 294.

Landhaus bei Bellinzona.

anlage zugefügt. Die Symmetrie wurde dabei preisgegeben, „wobei übrigens die Renaiffance niemals mit dem Unfymmetrifchen als einem malerifchen Element rechnete und von diefem immer nur fo viel mitgegeben hat, als unvermeidlich war“. Und wie viel Beffe res ift hier aus den natürlichen Bedingungen hervorgegangen als durch die moderne Sucht, auf Koften von Sinn und Verftand, fowie der logifchen Entwickelung eines Grundplanes und der gefunden Konftruktion, um jeden Preis malerifch wirken zu wollen? Vieles von dem, was wir heute an alten Bauten als „malerifch“ bewundern, ift durch Zubau entftanden und lag keineswegs in der Abficht der erften Baumeifter; die Alten machten dann aus der Not eine Tugend, und wir fchaffen uns ohne Tugend nur Not!

Eine größere Bedeutung erhielt die Aufgabe durch eine zweiftöckige Ausführung des Baues, wodurch eine größere Stocktreppe bedingt war; die Dienerfchaft wurde dann im Kellergefchoß untergebracht und die Vorräte in einem „verhehlten Obergefchoß mit Luken“.

[139]) Unfere neuzeitliche Baukunft ift darin weniger fkrupulös.

193. Anordnung des Landhauſes.

Beim Landhaus konnte die ökonomiſche Seite ganz herausgekehrt ſein, wenn es dem zum Landwirt gewordenen Adeligen oder Bürger zum ſtändigen Aufenthalt diente und er eines ſtädtiſchen Beſitztumes entbehrte; es konnte aber auch der Hauptſache nach für den Verwalter eingerichtet ſein, unter dem Vorbehalt, einige wenige Gelaſſe für den Gutsbeſitzer bei deſſen etwaigem Beſuche ſtets bereit zu haben, die dann eine beſſere Ausſtattung und bevorzugten Platz erhielten. Bei ganz kleinen Verhältniſſen aber dienten dieſe Landhäuſer nur dem wirtſchaftenden Pächter oder dem Bauern in Form ſchlichter, doch meiſt maleriſch wirkender Gruppenbauten. Eigenartige Beſchaffenheit des Bauplatzes, beſondere Bedingungen für die Stellung einzelner Bauteile, beſtimmte Höhenentwickelungen dieſer, die Anordnung von Lichtöffnungen, Türen und Toren, wie ſie gerade der Raum verlangte uſw., ergaben hier von ſelbſt eine gewiſſe Vielgeſtaltigkeit des Äußeren.

Abb. 295.

Tenuta bei Rom.

Je nach der Bodenbeſchaffenheit und den klimatiſchen Verhältniſſen eines Landſtriches tragen dieſe Villen, Vignen oder Tenuten ihr beſonderes Gepräge; ſie ſind an den Abhängen der Alpen anders geſtaltet als im Arno- und Tibertal oder am Golf von Neapel.

Zeugnis hierfür geben das Landhaus bei Bellinzona und eine Tenuta vor *Porta Angelica* bei Rom. Dort noch das hohe deutſche Ziegeldach, über mehrſtöckigem, maſſivem Steinbau, hier das flache Dach mit offener Vorhalle, Turm (Abb. 294 u. 295) und zweigeſchoſſigem Hochbau.

Das Häuschen, nicht weit vom Eingang innerhalb der *Villa Borghese* zu Rom (vergl. Abb. 296) dürfte wohl auch hier zugezählt werden, wie auch einige kleinere Aufnahmen von ſolchen *Villini* des Schweizeriſchen Architekten *J. Stadler*, die von *J. Burckhardt* in ſeinem Buche über die Geſchichte der Renaiſſance in Italien (Stuttgart 1878, S. 277 u. 278) bekannt gegeben worden ſind. *J. Raschdorff* hat in ſeinem Foliobande über Palaſtbauten in Toskana eine ebenfalls hierher zu rechnende »*Villa Careggi*« veröffentlicht, deren Titel und Text mir anfechtbar zu ſein ſcheinen.

In dem genannten Werke über die „Palaſtarchitektur von Oberitalien und Toskana vom XV.—XVII. Jahrhundert (Toskana)“ von *J. C. Raschdorff* (Berlin 1888) iſt auf Tafel 61 eine »*Villa Careggi*« abgebildet mit der Unterſchrift: „Architekt unbekannt“. Es iſt ein maleriſcher, fehr netter Bau von 27,5 × 13,3 m Bodenfläche, der im Erdgeſchoß 4 Zimmer und eine offene Loggia enthält. Auf S. 18 iſt zu dieſer Tafel 61 ein Text gegeben, der offenbar nicht zur Abbildung paßt, wohl aber auf die von *Maestro Lorenzo* gebaute *Villa Careggi*. Denn bei *Raschdorff* ſteht unter Berufung auf *A. v. Reumont*, „die Villa habe ragende Zinnen und einen inneren

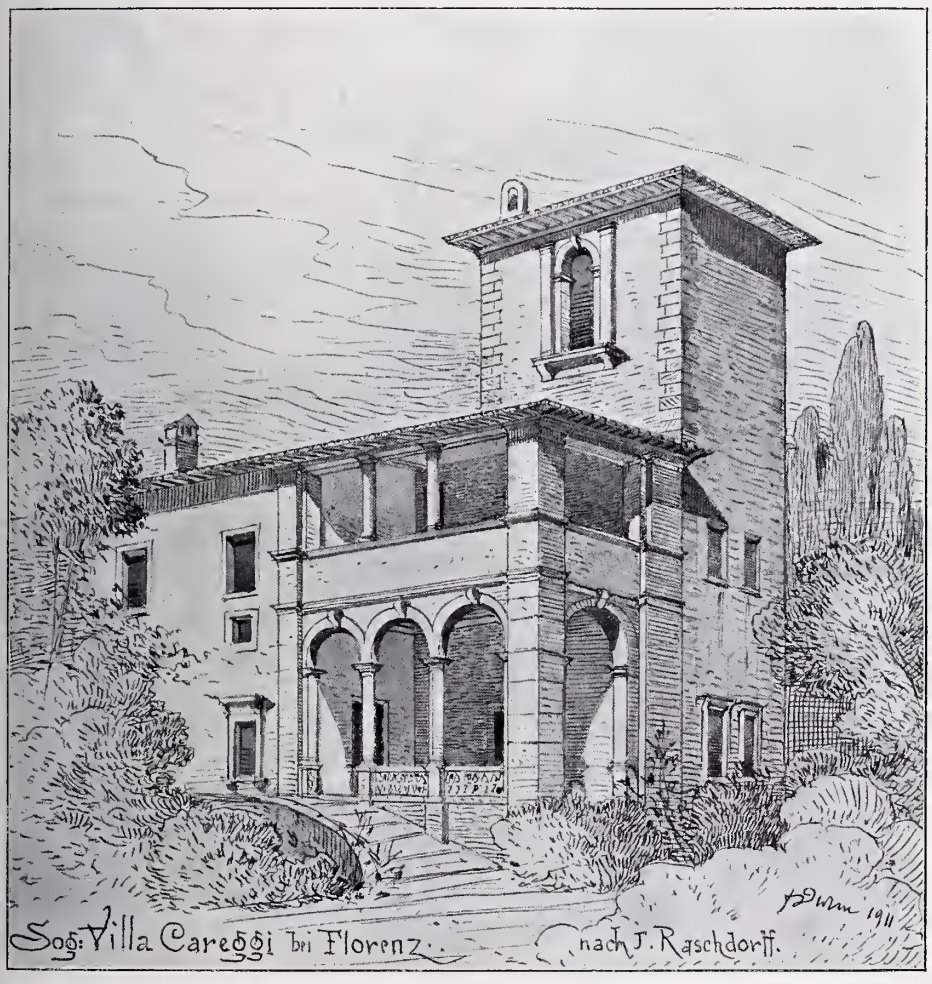
Abb. 296.

Häuschen beim Garteneingang zur Villa *Borghese* in Rom.
(Erbauungszeit nicht geſichert.)

Hof im Viereck“ — von alledem iſt aber auf Tafel 61 nichts zu ſehen. Auch iſt im Texte der unbekannte Architekt der Tafel in den bekannten, *Michelozzo*, umgewandelt. Ich ſtelle dies eines korrekten Studiums wegen feſt. Der Bau *Lorenzo*'s hat vor einigen Jahren bei dem bekannten Erdbeben etwas gelitten; er wurde aber vom jetzigen Beſitzer *Segré* wieder inſtand geſetzt, der ſich ſeines Schatzes bewußt iſt und ihn pflegt, die wunderbaren Gartenanlagen in ſchönſter Weiſe erhält und ſein Areal ſogar zu vergrößern ſucht. Pietätvoll ſind die Loggia und das Sterbezimmer *Cosimo des Älteren* und des *Lorenzo Magnifico* erhalten. Garten und Villa ſind zurzeit verſchloſſen; aber gern gewährt der kunſtſinnige Beſitzer dem ſich vorſtellenden Fachmanne den Einblick in ſeine Heiligtümer, doppelt geheiligt wegen der großen hiſtoriſchen Erinnerungen und der Großartigkeit und Schönheit der Gärten und der Landſchaft, welche längs des Arno bis zur Domkuppel von Florenz überſchaut werden kann.

Eine perſpektiviſche Skizze nach den bei *Raschdorff* gegebenen Plänen mag den kleinen Bau (*Villino*) wiedergeben, der feſtgehalten zu werden verdient wegen ſeines maleriſchen Aufbaues (vergl. Abb. 297). Oliven, Zypreſſen, italieniſche Pappeln, immergrüne Eichen, zuweilen auch Pinien, ausgedehnte Weinberge beleben die toskaniſche Landſchaft (vergl. Abb. 303), umſäumt von den Höhenzügen des Apennin. Obwohl das Klima im Sommer oft erdrückend

Abb. 297.



Sog. *Villa Careggi* bei Florenz, nach *Raschdorff*.

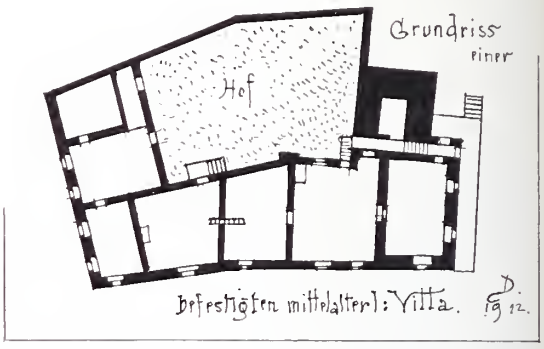
heiß in der Ebene iſt, bleibt es auf den Höhen meiſt friſch und kühl. Im Winter ſind dieſe nicht ſchneefrei; gleich unſerm deutſchen Schwarzwald, ſind die Kämme der Berge mit prächtigen Tannenwäldern bedeckt, wie die Höhen von Valombroſa mit ihrem zur Forſtakademie umgewandelten Kloſterbau (957 m ü. M.) es zeigen. Die Flora des Mittelmeeres hat im beſten Falle durch den Kunſtgärtner Eingang gefunden. Die an Waſſer nicht überreiche Landſchaft verlangt geſchloſſene, ernſte Bauweiſe, auch für die *Villa suburbana*.

Ihre zinnenbekrönten, ſtolzen Mauern mit den langgeſtreckten Dächern, den ſchweren, nicht hohen Türmen, ſtehen, wohltuend für das Auge und das künſt-

lerifche Empfinden, in dem angebauten, hügeligen, von Waldparzellen durchfetzten Gelände (vergl. Abb. 303, *Contrada di Careggi* bei Florenz). Ruhe, Ernft und das Gefühl der Wohlhabenheit fpricht fich auf dem Bild aus. Klaffifche Einfachheit, keine aufdringlichen Architekturen ftören die Harmonie.

„Charakteriftifch bleibt die horizontale Geftaltung des Bauplatzes als Element der Ruhe," oder bei anfteigendem Gelände der abgeftufte oder terraffenförmige Aufbau mit den gegen das Dach überwiegend hochgeführten Stockmauern. Die toskanifche Villa ift das Wohnhaus des Florentiner Patriziers auf dem Lande. Hier herrfcht noch die »*Mezzadria*« — die Teilung der Früchte des Landes in zwei Hälften zwifchen Gutsherr und Colonen; jeder hat das gleiche Intereffe am Gedeihen (vergl. darüber auch *C. v. Stegmann*'s und *H. v. Geymüller*'s großes Toskanawerk, Band X).

Abb. 298.



Grundriß einer befeftigten mittelalterlichen Villa.

194. Villen der Frührenaiffance.

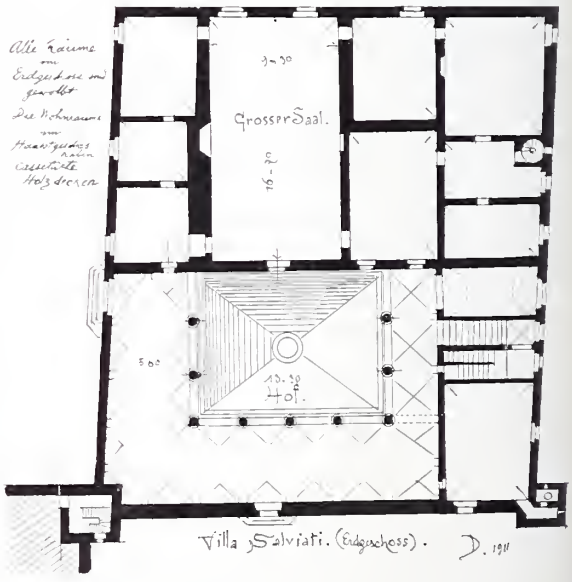
Das Befte der Florentiner Villen der Frührenaiffance dürfte nach *Burckhardt* vor der fpanifchen Belagerung durch die freiwilligen Demolitionen von 1529 vernichtet worden fein, und was fonft aus dem XV. Jahrhundert noch vorhanden ift, zeigt nicht mehr das urfprüngliche Bild, ift verbaut und umgebaut.

Als Beifpiele Florentiner Villen mögen hier, wie in der Folge, nur diejenigen Werke in Betracht gezogen werden, welche in den Rahmen unferer Arbeit paffen, der eng gezogen, uns eine Befchränkung auferlegt.

195. *Villa Careggi.*

In diefem Sinne fei zunächft die nach *Vasari*'s Angaben von *Michelozzo* erbaute *Villa Careggi* bei Florenz genannt, dann die *Villa Medici*, *Poggio a Cajano*, *Petraja*, *Caftello*, *Poggio Imperiale*, *Borgherini*, *Salviati* und *dei Collazzi*.

Abb. 299.



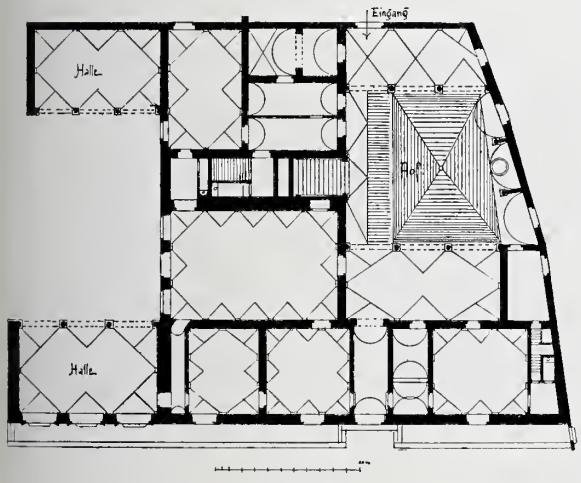
Grundriß der *Villa Salviati* bei Florenz.

Der ausführende Baumeifter der *Villa Careggi* foll *Maestro Lorenzo* gewefen fein. Die Kompofitakapitelle im Hofe weifen auf das Jahr 1430; am großen Kamin im Obergefchoß fteht die Jahreszahl 1462. Der Bau wurde 1530 durch Feuer zerftört, aber bald wieder inftand gefetzt; 1779 verkauft, kam er nach verfchiedenem Befitzwechfel in die Hände des Parlamentsmitgliedes *Segré* in Rom. Das Äußere wird in feiner Erfcheinung, der Hauptfache nach, durch einen Wehr-

gang mit Zinnen gekennzeichnet, wodurch der Bau mehr das Ausſehen einer mittelalterlichen Feſte erhält. Die Steinhauerarbeiten beſchränken ſich auf das beſcheidenſte Maß; die Mauerflächen ſind verputzt und nur die Ecken mit einer Quaderarmierung verſehen.

Man betritt die Villa vom Garten aus und gelangt zuerſt in einen, an zwei Seiten mit Hallen umgebenen, unregelmäßigen Hof, von welchem aus eine ſchmuckloſe, geradläufige Treppe, mit einem Tonnengewölbe überſpannt, nach dem Obergeſchoß führt, das neben einer Anzahl mäßig großer Zimmer zwei Säle enthält, von denen der eine mit dem genannten großen Kamine noch ſeine alte Holzdecke hat. Der Grundplan iſt unregelmäßig mit zwei vorgezogenen ſchmalen Flügeln, die im Erdgeſchoß in dreibogigen gewölbten Gartenhallen endigen, über deren einer die berühmte, nach drei Seiten offene, von joniſchen Säulen getragene Loggia ſich befindet, in der *Lorenzo Magnifico* ſeine akademiſchen Sitzungen abhielt. Die Decke dieſer Loggia iſt von *Pocetti* oder in ſeiner Weiſe mit Grotesk-Ornamenten auf das Zierlichſte ausgemalt; die das Dach aufnehmenden Holzarchitrave ſind durch 18 elegante joniſche Säulchen abgeſtützt, deren Kapitelle, trotz der periſtylen Anlage der Säulen, ſämtlich in den Volutenflächen parallel zueinander laufen. Beſondere Eckkapitelle werden dadurch allerdings geſpart; aber ſchöner ſieht die Sache dadurch nicht aus[140]). Den von mir an Ort und Stelle geprüften Grundriß des Erdgeſchoſſes nach dem großen Werke über Toskana von *v. Geymüller* und *v. Stegmann*[141]) gibt Abb. 300.

Abb. 300.



Grundriß der beglaubigten *Villa Careggi* bei Florenz.

196. Villa des *Giovanni de' Medici.*

Die am Südabhange des ſchroff abfallenden Fieſolaner Berges gelegene *Villa* des *Giovanni de' Medici* iſt mehr nur wegen ihrer ſchönen Lage und wegen des Übereinanderſtellens ihrer zwei Hauptteile, durch den Bergabhang bedingt, und wegen der ſich an dieſen Bau knüpfenden hiſtoriſchen Erinnerungen bemerkenswert. Sie wurde 1458—61 erbaut, 1671 von *Cosimo III.* verkauft, dann vielfachen Veränderungen unterworfen, und iſt jetzt im Beſitze des Engländers *Spencer*, wenn nicht inzwiſchen ein Wechſel eingetreten iſt.

197. *Villa Reale* früher *Villa Medici* in Poggio a Cajano.

Vollſtändig in ihrem urſprünglichen Zuſtande erhalten iſt die *Villa Reale*, früher *Villa Medici* in Poggio a Cajano bei Florenz, von *Giuliano da Sangallo* (1445—1516) erbaut. Auf einem quadratiſchen Kernbau von 42 m Seite, im Erdgeſchoß von 4 m breiten, gewölbten Pfeilerhallen umgeben, erhebt ſich das Hauptgeſchoß in der Mitte mit einer $10^1/_2$ m breiten, $19^1/_2$ m langen und 13 m hohen, mit einem Tonnengewölbe überſpannten Halle, die von den zwei Stirn-

[140]) In der Richtung falſch verwendete joniſche Kapitelle zeigt auch der ſchon genannte Kloſterhof von *Maria della Quercia* bei Bagnaja und der kleine Kloſterhof in der *Certosa* bei Florenz.

[141]) Michelozzo, Text, S. 27 u. 28.

ſeiten Licht erhält und um welche ſich dann die weiteren Räume gruppieren. Dieſe ſind in zwei, gegen die Mittelhalle vorſpringenden, gleichgroßen Flügelbauten untergebracht, von denen der eine durch eine giebelgekrönte Säulenhalle mit fünf Interkolumnien geſchmückt iſt. Das Äußere iſt einfach gehalten; die Mauerflächen ſind mit Putz überzogen und durch rechteckige Fenſter belebt, dann durch ein weitausladendes Sparrengeſimſe abgeſchloſſen (vergl. Abb. 302). Durch farbigen Schmuck iſt die genannte Säulenhalle mit ihren intereſſanten jonifierenden Kapitellen ausgezeichnet, der Terrakottafries enthält weiße Kleinfiguren mit gelben Gewändern auf blauem Grunde, von den *Robbia*'s ausgeführt,

Abb. 301.

Anſicht der *Villa Salviati* bei Florenz.

und das Tonnengewölbe hinter der Säulenſtellung eine Dekoration in weiß, blau und golden gefärbten Tonkacheln mit der gleichen, reliefierten Einteilung wie das Tonnengewölbchen bei der Sakriſtei von *S. Spirito* in Florenz.

Etwas öde und im Maßſtab verfehlt wirkt der Schmuck des Giebelfeldes: das *Mediceer*-Wappen mit doppelten Bandſchleifen, wogegen wieder dieſe ausgedehnte Villa, im ganzen genommen, in Verbindung mit den prächtigen Gartenanlagen und dem großartigen Park in dem Gelände zwiſchen Florenz und Prato, und wohl gerade wegen ihrer Einfachheit in der reichen Natur, von wunderbar ſchöner Wirkung iſt. Hier iſt der wahre Begriff des „Maleriſchen", der im weſentlichen doch auf Gegenſätzen beruht, noch nicht verkannt, ein Wettbewerb des Architektoniſchen mit der Gottesnatur nicht aufgenommen.

Der Grundriß des Obergeſchoſſes iſt noch urſprünglich, das Erdgeſchoß mit dem Treppenhaus dagegen umgebaut. Erwähnung im Erdgeſchoß verdient

eine ſteinerne Verbindungstreppe auf Konſolen, die zu den Gemächern der *Bianca Capelli* führte.

Als bemerkenswert wurde ſeinerzeit das Tonnengewölbe des Saales mit ſeinen reichen Kaſſaturen erachtet, das durch vier oben liegende Verſtärkungsgurten haltbarer gemacht worden war. Papſt *Leo X.* ließ die Wände dieſes Saales mit Fresken ſchmücken, bei deren Ausführung *Andrea del Sarto*, *Francia Bigio*, *Puntormo* und *Allori* tätig waren [142]).

Die farbigen Innendekorationen ſind ein Werk des bereits genannten *Francia Bigio*; bei ihnen iſt Weiß und Gold vorherrſchend, Blau und Rot nur als Grund von Füllungen; bei den Eierſtäben ſind meiſt nur die Schalen ver-

Abb. 302.

Anſicht der *Villa Reale*, früher *Villa Medici*, in Poggio a Cajano bei Florenz.

goldet. Weithin ſichtbar iſt der mächtige mit Wehrgang und flachem, weitvorkragendem Sparrendach verſehene Turm, der den einfachen großen Bau und ſeine Terraſſen überragt.

198 Einige andere Villen.

Nahe bei dieſer liegt die *Villa Petraja*, gleichfalls ein einfacher Bau, der im XIV. Jahrhundert im Beſitze der *Brunelleschi* war, 1575 für den Kardinal *Ferdinando de' Medici* von *Buontalenti* erneuert und ſpäter ein bevorzugter Aufenthalt des Königs *Viktor Emanuel* wurde. Hier ſteht auch der Lieblingsbaum dieſes Königs, die 400jährige Steineiche, zwiſchen deren Geäſte eine Treppe zu einem Holzpodium emporführt. Aus der Zeit des Aufenthaltes des Königs ſtammt auch die Überdeckung des Binnenhofes mit einem Glaseiſendach.

Ohne beſonderen architektoniſchen Wert und Reiz iſt die benachbarte *Villa Castello*, dafür aber mit um ſo ſchönerem Park. In dieſer und der vor-

[142]) *v. Geymüller* macht in ſeinem großen Werke über Toskana darauf aufmerkſam, daß hier zum erſten Male die ſog. „Baluſter“ in ausgedehnterem Maße zur Anwendung gekommen ſeien, während man ſich in der Zeit vor *Giuliano da Sangallo* ſtets der Säulchen bedient habe.

genannten Villa befinden fich je ein prächtiger Brunnen aus weißem Marmor von *Tribolo* und Bronzefiguren von *Giovanni da Bologna*. Derjenige in Petraja

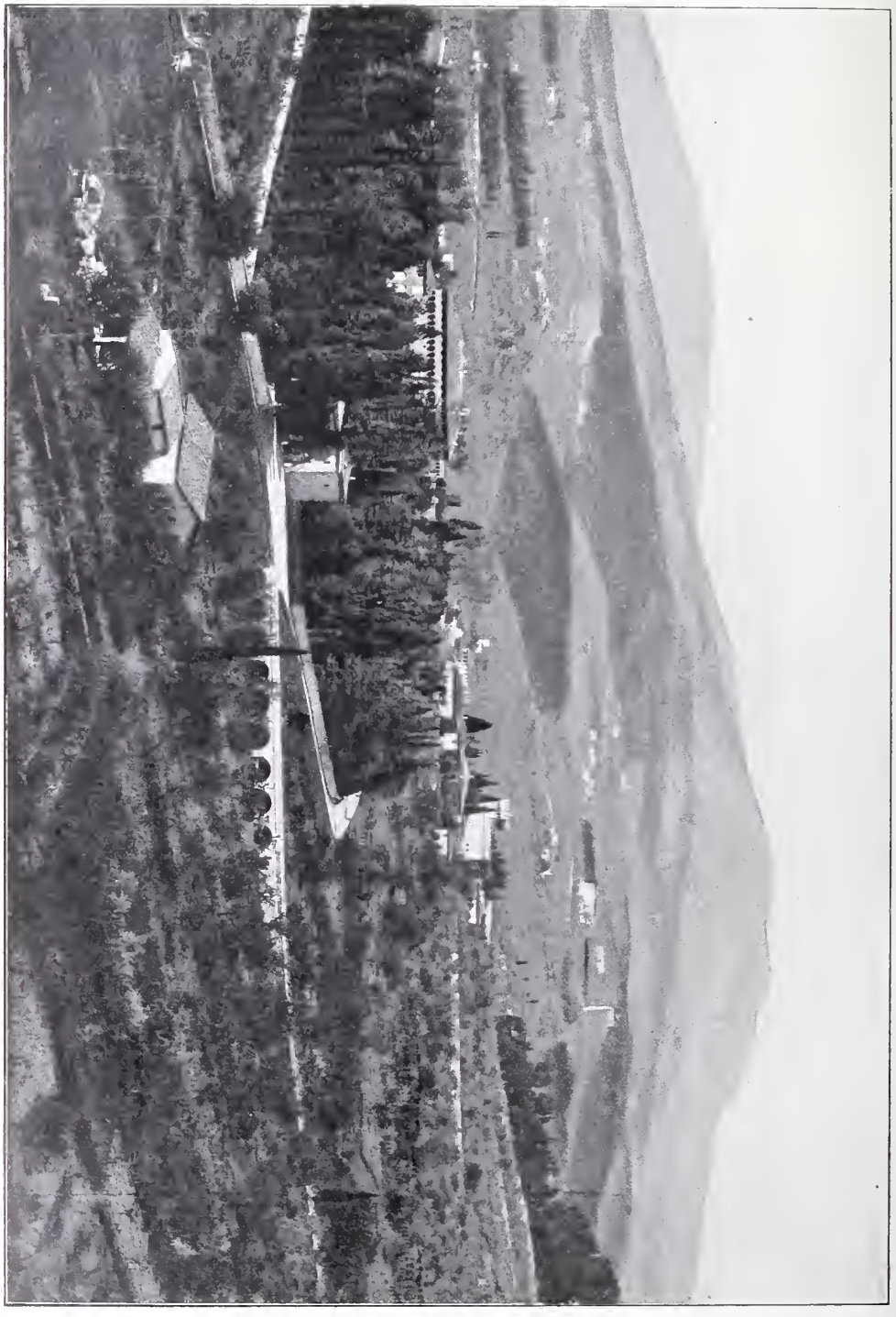


Abb. 303. Toskanifche Landfchaft bei Florenz (*Contrada di Careggi*).

zeigt als Hauptfigur das fchöne nackte Mädchen, das fich die Haare ausringt, während in Caftello noch eine Grotte bemerkenswert ift, die über einer mar-

mornen mit Fiſchen geſchmückten Brunnenſchale allerhand Tiergeſtalten aus Bronze zeigt [143]).

Anzuführen wäre auch noch die *Villa Poggio Imperiale* vor *Porta Romana* bei Florenz, die ihre jetzige Faſſung im weſentlichen von der Gemahlin *Cosimo II., Magdalena von Österreich*, erhielt. Das Äußere iſt auch hier einfach, das Innere zurzeit nicht zugänglich, wegen eines darin befindlichen Mädchenpenſionats.

Am weſtlichen Abhang eines Hügels, auf Bellosguardo bei Florenz, liegt die von *Baccio d'Agnolo* 1502 erbaute *Villa Borgherini*, im Grundriſſe ein Rechteck von 36×27^{m} bildend, mit einem Binnenhof, der an zwei Seiten von $4{,}50^{m}$ tiefen gewölbten Säulenhallen umgeben iſt, um den ſich die Zimmer reihen, die alle mit Spiegelgewölben und einſchneidenden Stichkappen überwölbt ſind.

Zu erwähnen ſind weiter die *Villa Salviati* bei Florenz, durch Um- und Anbauten gegen den Ausgang des XV. Jahrhunderts aus einer kaſtellartigen Anlage entſtanden. Im Grundplane hat dieſe einen vorgelegten Säulenhof, der an zwei Seiten von Mauern, an den zwei anderen von Gebäuden umſchloſſen iſt [144]) (vergl. Abb. 299 u. 301). Abb. 298 gibt den Grundriß einer mittelalterlichen, befeſtigten, kleinen Villa ohne Säulenhof in primitivſter Faſſung. Die Wohnräume ſind ſyſtemlos aneinander gereiht, der Hof durch einen Mauerzug abgeſchloſſen und die ganze Anlage durch ein Bergfried beherrſcht.

Etwa 8^{km} von Florenz entfernt liegt die 1534 von den *Dini* umgebaute *Villa dei Collazzi*, die nach einer Zeichnung *Michelangelo*'s, aber nur zu zwei Drittel, ausgebaut wurde. Sie bildet ein Rechteck von 55^{m} Länge und 37^{m} Breite mit vorgezogenen Seitenflügeln, zwiſchen denen eine ſiebenbogige Säulenhalle, eine große Terraſſe mit zweiläufiger Aufgangstreppe angelegt iſt. Der zweigeſchoſſige Bau iſt ſchlicht und ſtreng in ſeiner Architektur, mit einfachen Fenſtern, Quaderarmierungen an den Ecken, verputzten Mauerflächen, Sparrengeſimſen und rotem Ziegeldach ausgeführt, wie bei allen vorgenannten Villen. Eine anmutige Wirkung, hervorgerufen durch die offene, durch zwei Stockwerke gehende Säulenhalle, iſt dem Baue nicht abzuſprechen, der als vollendeter Typus der Florentiner Villen im XVI. Jahrhundert wohl angeſehen werden kann [145]).

199. Villen der Hoch- und Spätrenaiſſance, die Fürſtenvillen mit ihren Gärten.

Anders äußert ſich der Villenbau in Rom und ſeiner nächſten Umgebung, deſſen Ausführungen meiſt der Hoch- und Spätrenaiſſance, bezw. dem Barockſtil angehören. Sie werden zu Fürſtenvillen, die noch eine Hofgeſellſchaft aufzunehmen hatten und daher ein anderes Bauprogramm wollten. Ihre höchſte Blüte erreichten ſie im XVII. Jahrhundert. Bei ihnen tritt mit ihren Gärten das echt maleriſche Motiv einfacher Gebäudemaſſen innerhalb reicher Garten- und Parkanlagen auf bevorzugtem Gelände in fruchtbarer Gegend, ſtarre Mauerkörper, in Gegenſatz zu den beweglichen und ſich ſtets verändernden Umriſſen mächtiger Baumpartien gebracht, etwas zurück, wobei die Architektur gefälligere, reichere Formen annimmt, denen auch die Gartenanlagen folgen mußten. Sie werden zu Gartenpaläſten in prachtvollen, mit Kunſtwerken geſchmückten Raſen- und Parkanlagen, durchzogen von Gewäſſern mit Kaskaden, die mit kleinen Seen, Fiſchteichen und Grotten; reichen Blumenbeeten, Spring-

[143]) Für die drei königlichen Villen *Poggio a Cajano, Petraja* und *Castello* ſind unentgeltlich *Permessi* bei der *Amministrazione* im *Palazzo Pitti* zu Florenz zu erheben. Der Beſuch iſt lohnend und intereſſant und ohne großen Zeitaufwand auszuführen. Kein junger Architekt ſollte ihn unterlaſſen.

[144]) Vergl.: v. Geymüller, a. a. Orte, Villen in Toskana, S. 5.

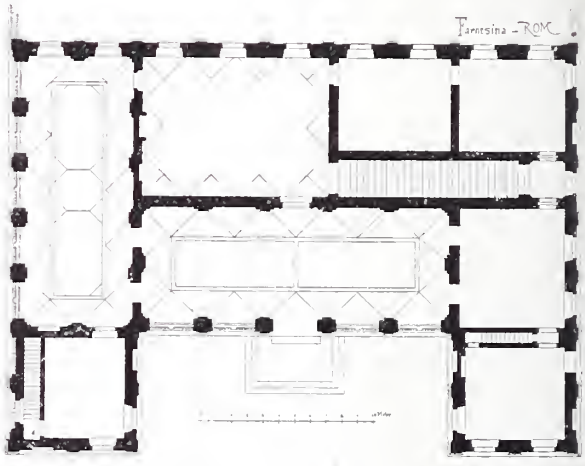
[145]) Eine gute Veröffentlichung derſelben von Belloti, G. *Villa dei Collazzi a Giogoli.* Florenz 1893.

brunnen aus Marmor und Bronze und laufchigen Ruhefitzen mit fchattigen Laubgängen und wohlgewählten Ausfichtspunkten in fchönfter Mannigfaltigkeit abwechfeln. Das Innere der Bauten ift mit aller und jeder ftädtifchen Annehmlichkeit und Bequemlichkeit ausgeftattet und für ein Dafein beftimmt, das fich vom ftädtifchen nur durch die Örtlichkeit und die größere Ungezwungenheit des Lebens unterfcheidet.

Pontana glaubt, daß der Bauherr einer Villa dreierlei zu beobachten habe: Den Schmuck könne man übertreiben, die Größe folle man mäßigen, die Güte des Baumaterials möge man im Auge behalten — Vorfchläge, die nicht immer befolgt wurden.

Die Schaffung von kunftgärtnerifchen Anlagen in architektonifchen Linien, die mit dem Gebäude in Harmonie ftehen, wird für den Baumeifter zum Gefetz, fie blieb ein Zweig der Baukunft, und Sache der leitenden Architekten. Verlangt wurde dabei ein gegen Wind und Wetter gefchützter, von Terraffen eingefaßter Tiefgarten (Prunkgarten) im nächften Zufammenhang mit dem Wohnbau, durch Treppenanlagen und Rampen mit diefem verbunden, umgeben von bedeutender immergrüner Vegetation von Laub- und Nadelhölzern (immergrüne Eichen und Pinien), verbunden mit weiten Ausfichten auf Berge und Täler. Vor allem aber ift für eine reiche Zufuhr von Luxuswäffern geforgt, ohne welche die römifche Villa nicht zu denken ift. Fontänen, zu Baffins erweiterte Waffer läufe mit Kaskaden bringen Leben in die nächfte Umgebung und gewähren im Hochfommer frifche, gefunde, ftaubfreie Luft.

Abb. 304.



Grundriß der *Villa Farnesina* in Rom.

Ende des XVI. Jahrhunderts ift das Syftem der italienifchen Gartenkunft bei den Villen ganz ausgebildet, „die Natur den Gefetzen der Kunft dienftbar gemacht“.

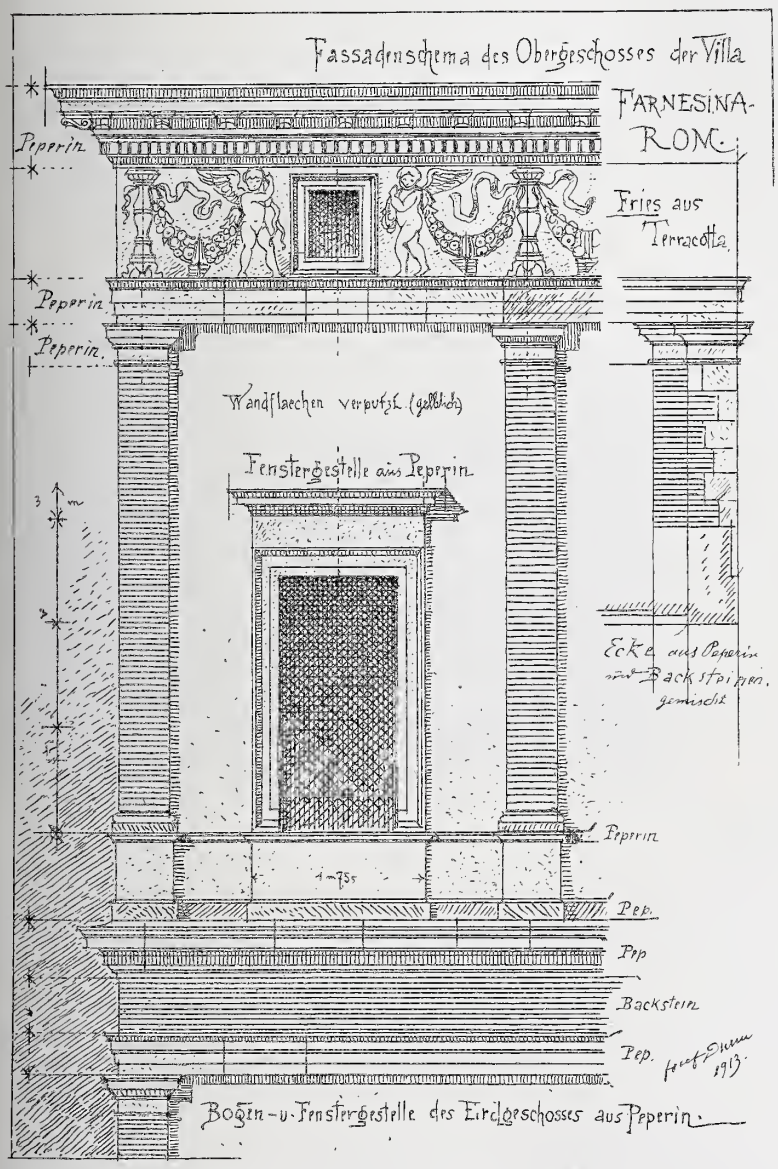
Das veränderte landfchaftliche Bild bedingte auch eine veränderte Bauweife gleichwie die neuen Mittel der Natur (Waffer) und die veränderte Zweckbeftimmung des Baues, fie ändern aber nichts an der fchon bei den Florentiner Villen beobachteten „hohen Gefetzlichkeit im ganzen“. Und wenn gefagt wird, „daß fich die vorausgegangene Epoche der Renaiffance bei den Villenbauten der Bodengeftaltung anfchmiege“, dann möchte man gerne um Beifpiele bitten.

Richtig bleibt nur, daß die fpäte Renaiffance, der Barock, auch bei den Villen weder feinen Ernft noch feinen maffigen Stil verliert, auch nicht von dem Grundfatze abgeht, die Vorderfaffade ftreng, die Gartenfaffade mit üppigem Reichtum auszugeftalten. „Als vollkommenftes Mufter einer Stadtvilla“ der Hochrenaiffance pflegt die *Villa Farnesina* in Rom genommen zu werden (vergl. Grundplan und Aufriß, Abb. 304 u. 305).

200. *Villa Farnesina* in Rom.

In der *Villa Farnesina* begegnen wir einer einfachſten Anlage, der Hauptfache nach mit Hallen im Erdgeſchoß und Sälen im Obergeſchoß. Eine fünfbogige Pfeilerhalle ſpannt ſich zwiſchen zwei ſtark vortretende Riſalite (vergl. Grundplan), die ein Voll- und ein Halbgeſchoß enthalten, während die Hallen die Höhe beider umfaſſen. Die Faſſadenflächen ſind durch Pilaſter, im Sinne *Alberti*'s oder der römiſchen Antike gegliedert; der Bau iſt durch ein hohes Hauptgeſimſe, beſtehend aus Architrav, Fries und Konſolengeſimſe, abgeſchloſſen, der Flügel nach dem Tiber zu durch ein Belvedere über Dach belebt. Das ſonſt einfache Äußere war auf Bemalung berechnet. Der Fries iſt von kleinen viereckigen Fenſtern durchbrochen, zwiſchen welchen Putti und Kandelaber ſchwere Feſtons aufnehmen. Die Faſſade (vergl. Abb. 305) zeichnet ſich durch Eleganz und Grazie aus. »*Non murato ma veramente nato*,« ſagt *Vasari* über das reizende Bauwerk, das in ſeinem Inneren die prächtigſten Dekorationen der ganzen Renaiſſance birgt: Malereien von *Raffael*, *Giulio Romano*, *Sodoma* u. a., verſchiedenes davon durch *Carlo Maratta* reſtauriert. Beſonders ſchön ſind die Hallendecken mit den Lünetten. Die Villa wurde im Auftrag des *Agostino Chigi* von *Baldassare Peruzzi* 1509 gebaut. Hier empfing *Chigi* den Papſt *Leo X.*, verſchiedene Kardinäle und die berühmteſten Männer ſeiner Zeit (Ge-

Abb. 305.



Faſſadenſyſtem der *Villa Farnesina* in Rom.

ſamtplan bei *Letarouilly* a. a. O.). Techniſch von Intereſſe (vergl. die Angaben auf Abb. 305) iſt die Verwertung verſchiedener Baumaterialien und deren Behandlung an ein und derſelben Faſſade. Das Hauptgeſimſe iſt aus graugrünlichem Peperin, der Figuren- und Feſtonfries aus Terrakotta, der Architrav und die Pilaſterkapitelle wieder aus Peperin. Die Pilaſterflächen ſind zum Teil aus Backſteinen ſauber gemauert zum Teil greifen Peperinſteine in dieſe ein (vergl. den Eckpilaſter); die Fenſtergeſtelle im Obergeſchoß, die Brüſtungs- und Sockelſtücke, die Stockwerksgeſimſe mit Ausnahme des Frieſes, der wieder ſauber aus Backſteinen gemauert iſt, die Bogen und Fenſtergeſtelle des Erdgeſchoſſes ſind alle aus Peperino. Die Mauerflächen beider Stockwerke ſind verputzt und gelblich angeſtrichen, was alles darauf ſchließen läßt, daß die Faſſaden einſt einen gleichmäßigen, oder nur wenig abgeſtuften farbigen Anſtrich hatten. Das Kunterbunt der Baumaterialien kann, ſo maleriſch es ſich heute auch für den Beſchauer ausnimmt, nicht urſprünglich beabſichtigt geweſen ſein.

201. *Villa Madama* bei Rom.

Die unvollendet gebliebene *Villa Madama* bei Rom wurde nach den Entwürfen *Raffael*'s von *Giulio Romano* im Auftrage des Kardinals *Giulio de' Medici*, des ſpätern Papſtes *Clemens VII.*, erbaut. Die Stuckverzierungen und Fresken wurden nach 1520 von *Giulio Romano* und *Giovanni da Udine* hergeſtellt. Soviel erzählt *Vasari*. Hinzuzufügen wäre noch, daß nach *Leo X.* Tod (1521) der Bau unvollendet blieb. Kardinal *Pompeo* ließ die Villa anzünden. Im Mai 1527 begann ſie *Antonio da Sangallo* nach verändertem Plan wieder aufzubauen, ohne aber den Bau zu vollenden. Erſt als der Papſt wieder freie Hand hatte, ging man energiſcher ans Werk. Papſt *Clemens* ſtarb 1534.

Jahn hat den Plan des *Antonio da Sangallo* unter den architektoniſchen Handzeichnungen zuerſt wiedererkannt und darüber in den Jahrbüchern der Kunſtwiſſenſchaft (Bd. II, S. 143) berichtet. *R. Redtenbacher* ſtellte die Pläne *Raffael*'s und *Sangallo*'s in der Zeitſchrift für bild. Kunſt (Bd. XI, 1876, S. 35) nebeneinander und kam zu dem Schluſſe, „daß es ſchwer ſei, eine Entſcheidung darüber zu treffen, welcher von beiden der ſchönere ſei". Doch das iſt eine Sache für ſich.

In *Burckhardt*'s „Geſchichte der Renaiſſance in Italien" (Stuttgart 1878. S. 225) iſt unter Berufung auf *Serlio* (Lib. III. Fol. 120, Fol. 131) geſagt, „daß dieſe echte Faſſade ſamt Grundriß, dem ausgeführten Baue weit überlegen ſei; unten neben der dreibogigen Halle iſt nur noch eine Niſche auf jeder Seite". — Der Verweis auf Fol. 131 iſt unrichtig und ſoll wohl 121 heißen, und der Text enthält eine Flüchtigkeit: es wird wohl heißen müſſen, daß nur eine der beiden Schmalſeiten eine Niſche enthält. *Serlio* ſagt aber ſelbſt, daß die zweite Niſche von ihm der Symmetrie wegen angegeben worden, daß aber nur die eine Niſche zur Ausführung gekommen ſei; da wo jene Schmalſeite gegen den Berg ſtehe, ſei ſie unterblieben, wegen der Anlage von Zimmern (*. . .finisce in un monte, si come anco da parte della loggia segnata E, ma nell' altro capo della loggia notata F., non vi è mezzo cerchio e questo fu per non diminuire alcuni appartamenti: ma io per accompagnarla ce l'ho posto . . .*). Die übrigen Angaben über das Obergeſchoß und die Niſchen an den Faſſaden ſtimmen mit denjenigen *Serlio*'s überein. Die beiden von *Redtenbacher* publizierten Pläne *Raffael*'s und *Antonio da Sangallo*'s ſind aber mit dem Plane *Serlio*'s keineswegs in Übereinſtimmung und wohl zum Teil *Serlio*'s eigene Erfindung.

Die Möglichkeit eines eigenen Urteiles in der Sache kann erlangt werden aus den beiſtehenden Grundrißabbildungen (vergl. Abb. 307), nach der Hand-

zeichnung des *Sangallo*, nach den Skizzen *Serlio*'s und den Angaben von *Percier* und *Fontaine*[146]) (Pl. 39. S. 30 a. a. O.). Letztere ſagen zu ihrer Arbeit, daß ſie nicht Neues geben wollen, der Plan ſei: »*une reminiscence hasardée d'après un plan manuscrit attribué à Antoine de Sangallo le jeune*«.

Serlio's Teilgrundriß zeigt uns die Anfänge eines quadratiſchen Hofes (*Cortile*), dann den anſtoßenden Pavillon mit einem Antiporto und rechts und links desſelben je ein oblonges Gemach. Dieſen iſt eine dreibogige offene Halle vorgelegt mit 4 halbkreisförmigen Niſchen innerhalb derſelben, alles ſymmetriſch geordnet und dem entſprechend auch die Faſſade. Die Hofmauer iſt außen zwar im Viereck, nach der Innenſeite dagegen in Rundform geführt. *J. Burckhardt* (a. a. O. S. 226) hält ſich über die „ſonderbaren Anſätze eines ſonderbaren runden Hofes" auf, meint aber ſchließlich doch, „daß die echte Faſſade ſamt Grundriß dem ausgeführten Teil unendlich überlegen ſei". *Gurlitt* erachtet den Schöpfer der *Villa Madama* „gegen jede Herabwürdigung gefeit". In den toten Ecken der Hofmauern ſind im Plane kreisrunde und auch geradläufige Podeſttreppen eingezeichnet, die den Umfaſſungsmauern folgen. Schade, daß wir das Ganze in ſeiner Vollendung nicht kennen oder eine annehmbare ſichere Reſtauration desſelben nicht haben.

Abb. 306.

Anſicht des jetzigen Zuſtandes der *Villa Madama* bei Rom.

Von der reichen Durchbildung des Innern gibt die Abbildung nach einer Aufnahme *Alinari*'s (Abb. 308) einen Begriff, vom jetzigen Zuſtand des Äußeren die Abb. 306. Großartig ſchön war der Plan gedacht, die Innendekorationen ſtehen heute noch auf der höchſten Stufe der Vollendung.

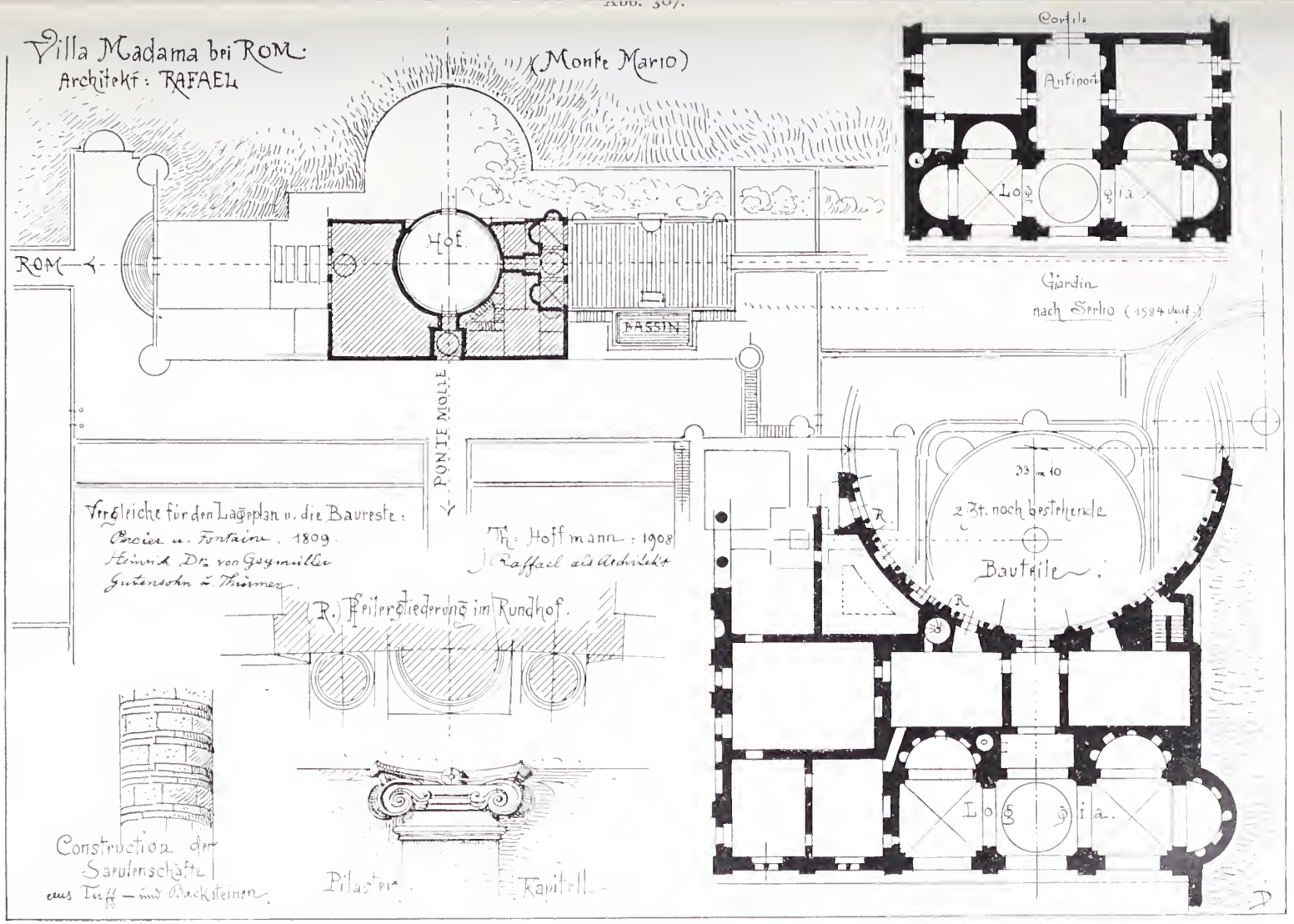
202. *Villa Pia „Casino del Papa"* in Rom.

Als „Denkmal höchſter Zierlichkeit" ſei die *Villa Pia*, »*Casino del Papa*« in Rom gefeiert, die von dem neapolitaniſchen Architekten *Pirro Ligorio* unter *Pius* begonnen und unter *Paul IV.* 1561 vollendet wurde. Nach 1563 erfolgte die Entlohnung der Maler.

Inmitten grüner Boskette und bunter Blumenbeete erhebt ſich der Bau mit ſeinen koſtbaren Moſaikböden, ſeinen innern und äußern Stuckaturen und farbigen Dekorationen. Die Fernſicht auf die Campagna, den Tiber und die Vatikaniſchen Gärten wird ermöglicht durch eine über Dach geführte Loggia,

---

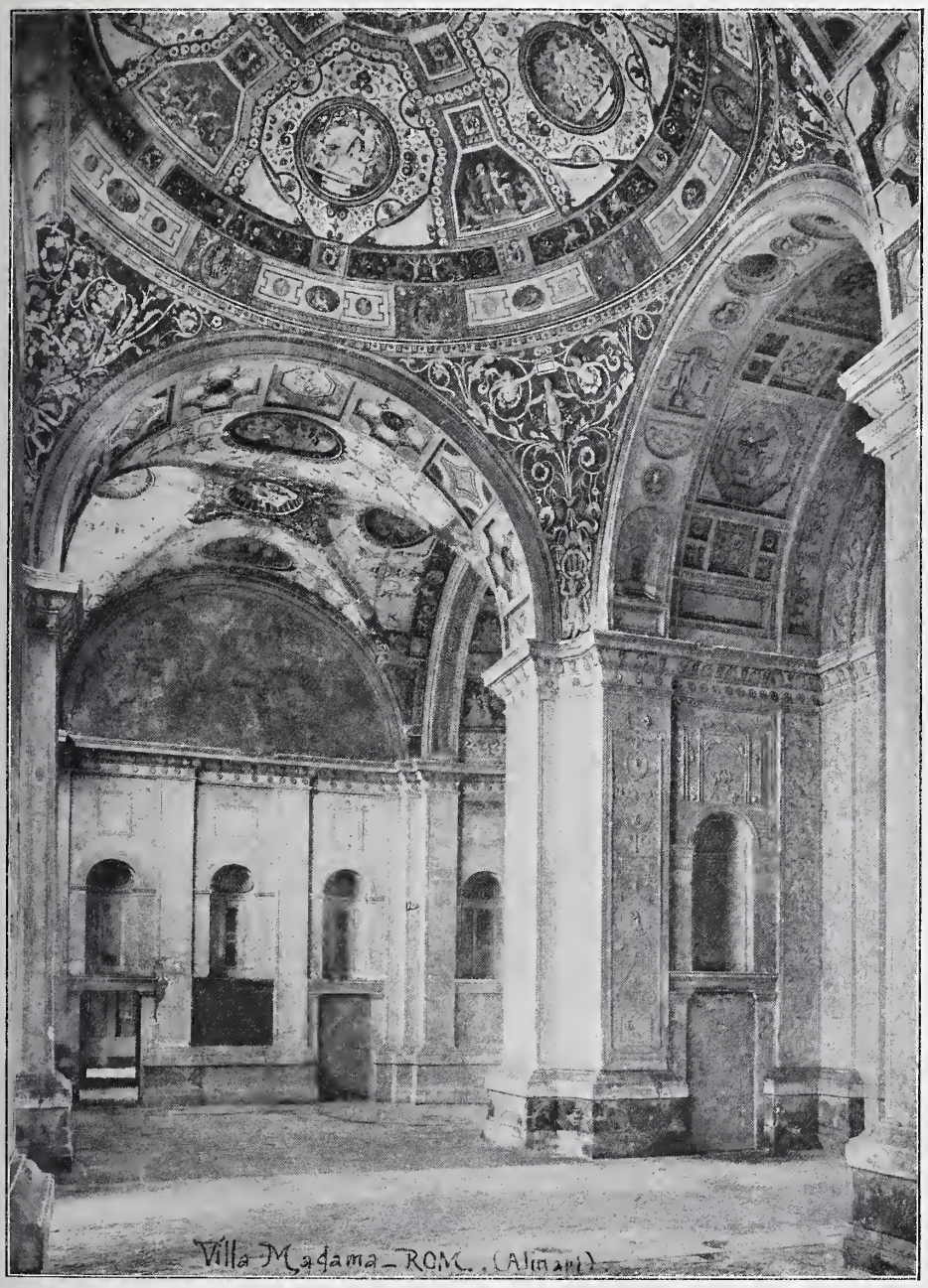
[146]) *Choix des plus célèbres maisons de plaisance de Rome et de ses environs, mesurées et desinées par Charles Percier et P. F. L. Fontaine. Paris MDCCCIX.* — Die gleichen Verfaſſer ſchrieben noch ein Werk über Paläſte und noch ein drittes unter dem Titel: *Recueil de décoration intérieure. 1812.* Sie ſind alſo in der Architekturgeſchichte hinlänglich bekannt. Und trotzdem verwechſelt *Wölflin* und ſein Scuolare den Architekten *P. F. L. Fontaine* mit großer Beharrlichkeit mit dem franzöſiſchen Fabeldichter *Jean de „Lafontaine"*. Dieſer ward 1691 geboren. Die 3 Buchſtaben vor dem Namen unſeres Fachgenoſſen bedeuten *Pierre, François, Louis.*



Grundriß-Darstellungen der *Villa Madama* bei Rom.

ein rings um den Bau gezogener Graben fchützt diefen vor Näffe und Feuchtigkeit. Die Dekorationen in den Innenräumen find Werke des *Federigo*

Abb. 308.



Dekoration in Stuck und Malerei der Loggia in der *Villa Madama* bei Rom.

Zucchero, *Schiavone*, *Sammacchini* u. a., die Fontänen nach Zeichnungen *Fiamingo*'s[147]). Eine Reminiszenz an die Villen der Frührenaiffance ift die Verwertung des Ausfichtsturmes mit der ringsum offenen Loggia. An den

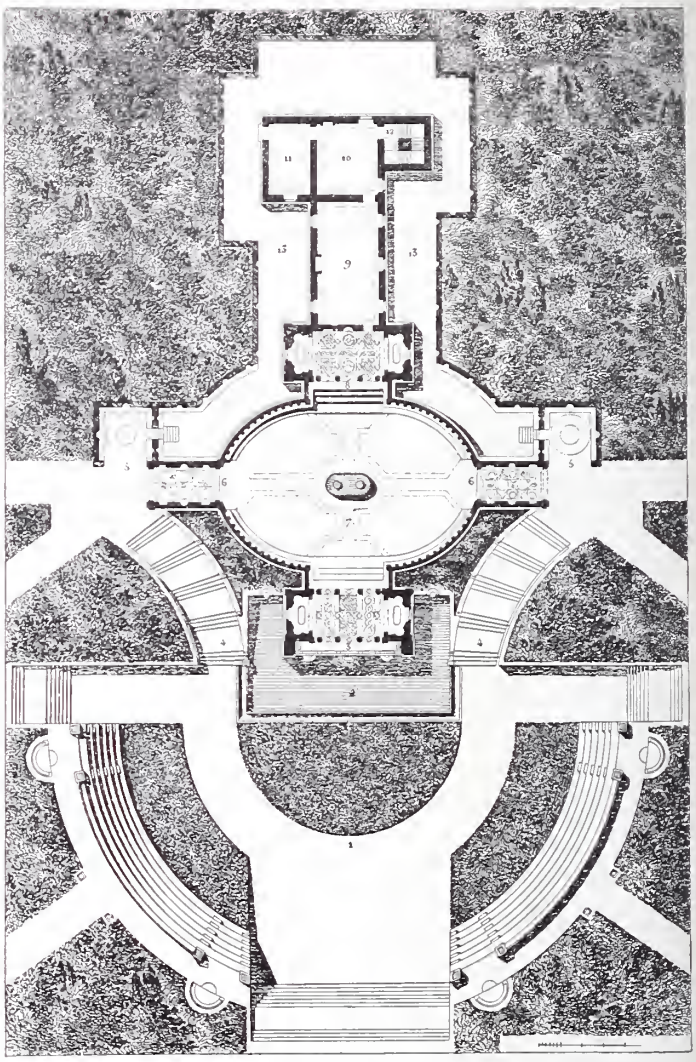
[147]) Vergl. Percier u. Fontaine a. a. O. und die neufte Publikation der kunftgefchichtlichen Forfchungen, herausgegeben vom Königl. Preuß. hiftor. Inftitut in Rom, Band III: Walter Friedländer. Das Kafino *Pius IV.* Leipzig 1912.

Faſſadenflächen iſt eine Verzierungsluſt entwickelt, die nur durch die in der *Villa Medici* zu Rom übertroffen wird. Die Gartenanlagen mit dem Vorgelände, dem Amphitheater, den großen Freitreppen, Baſſins, Fontänen, Rampen, Ruheplätzen und Terraſſen auf kleinem Terrain ſind lieblich, das maleriſche Moment iſt für den Geſamteindruck bevorzugt: ſie ſind maleriſch ohne barock zu ſein.

Ließe man alle Ornamentik weg und beſchränkte ſich nur auf das Notwendige bei der Architektur, ſo würde dies trotzdem, vielleicht ſogar in noch höherem Maße, das Gepräge eines zarten, fein geſtimmten Idylls und eines glücklichen Zuſammenwirkens aller Teile tragen.

Auf 15 Kupfertafeln iſt der Bau in allen ſeinen Teilen bei *A. Simil* (*Le Vatican*), und wohl um ſehr vieles beſſer und erſchöpfender, dargeſtellt, als bei *Percier* u. *Fontaine*. Wir geben darnach den Grundplan, eine Anſicht des Aufbaues im Ganzen mit einem Schnitt durch das Gelände, um die Höhenunterſchiede der Terraſſen zu zeigen, und (vergl. Abb. 309 u. 310) Aufſchluß zu geben, wie weit ſich die frühe Zeit der italieniſchen Renaiſſance bei ihren an hügeligen Geländen aufgebauten Villen an das vorhandene Terrain „anſchmiegt“, oder mit einer terraſſenförmigen Abtreppung ſich abfindet.

Abb. 309.

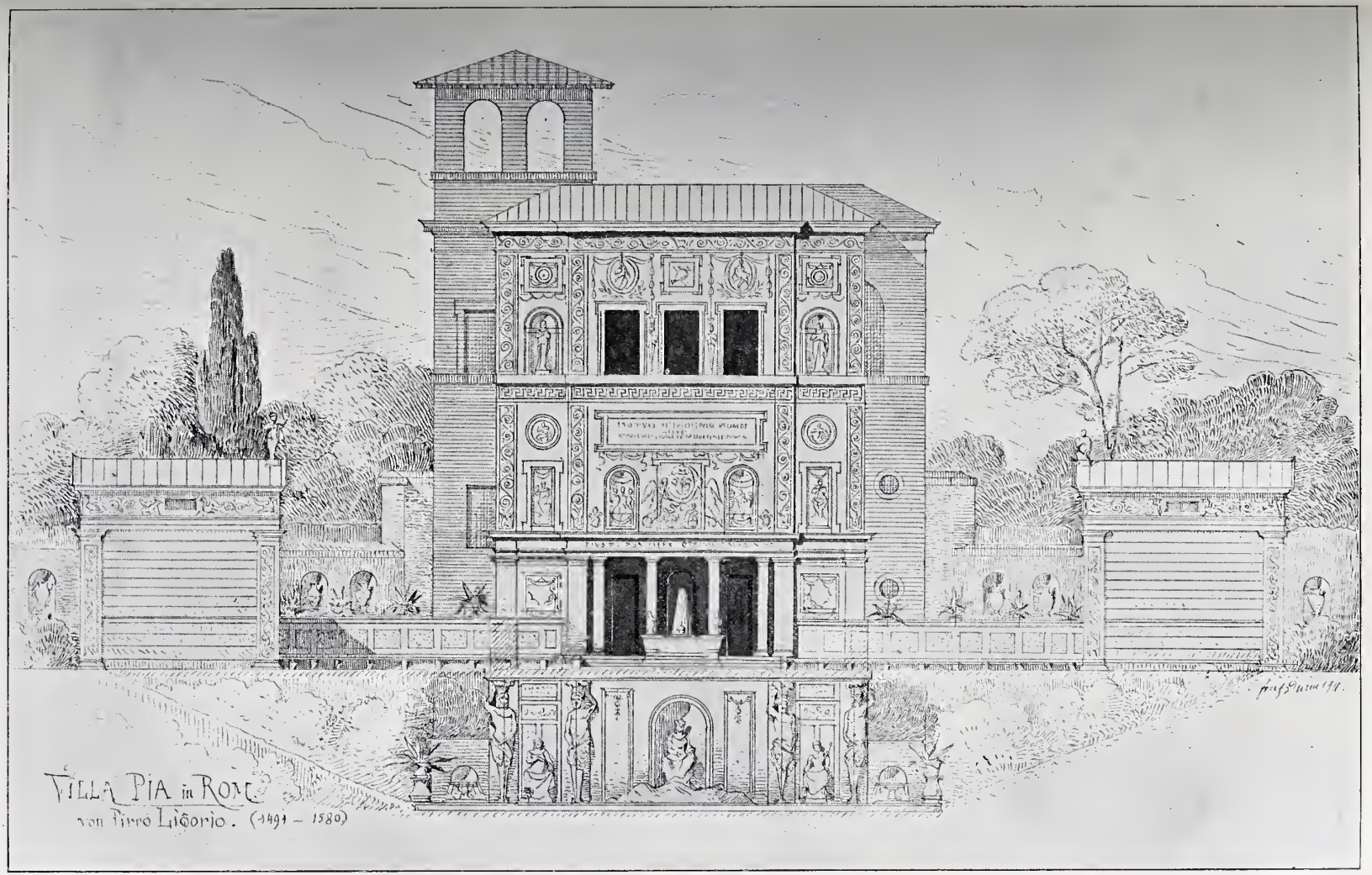


Grundriß der *Villa Pia* im Vatikaniſchen Garten zu Rom.

(Der Garten und die Villa waren feither ſtreng abgeſchloſſen, der erſtere iſt jetzt gegen Permeß zugänglich. Beide ſind aber nicht in beſter Verfaſſung. Die Innenräume waren mir im September 1912 nicht zugänglich.)

203. *Villa Papa Giulio.*

Die eigenartigen Bauten des Papſtes *Julius* vor *Porta del Popolo* zu Rom wurden zu Beginn des XVI. Jahrhunderts auf Anordnung des Kardinals *Antonio Fabbiani di Monte* von *Jacopo Sansovino* und *Baldassare Peruzzi* begonnen. Der Kardinal ſtarb 1523; *Peruzzi* überlebte ihn kaum 3 Jahre, und ſo wurden



Anſicht der *Villa Pia* im Vatikaniſchen Garten zu Rom.

die Arbeiten unterbrochen. Der Neffe des Kardinals wurde 1550 als *Julius III.* zum Papſte gewählt, nahm die Arbeiten wieder auf, fragte vorher *Vasari*, dann *Michelangelo* um ihre Meinung und nahm ſchließlich *Vignola* zu ſeinem Architekten. Als er nach 5jähriger Regierung ſtarb, überließ man den Bau ſeinem Schickſal, ſeine Kunſtgegenſtände wurden weggenommen und zerſtreut. *Pius IV.* ließ ihn zum zeitweiligen Aufenthaltsorte für Kardinäle, Geſandte und Fürſten herrichten, ehe ſie die Stadt betraten. Nach ihm unterhielt *Paul V.* die baulichen und gärtneriſchen Anlagen. Sie gerieten wieder in Verfall, als die Kaiſerlichen und die Spanier 1744 dort ein Spital einrichteten. *Clemens XIV.* ließ ſie wieder ausbeſſern, und *Pius VI.* führte die Reſtaurationsarbeiten weiter fort. *Leo XII.* richtete, um die leer ſtehenden Baulichkeiten nutzbar zu machen, darin eine Veterinärſchule ein, die aber von *Pius VIII.* aufgehoben wurde. Unter *Pius IX.* dienten, wie ich ſelbſt erlebte, die Bauten den päpſtlichen Dragonern als Kaſernements (1866—67), und, als dieſe den Platz verließen, war ein Schweizer Unteroffizier zum Wächter des Ganzen beſtellt. Die italieniſche Regierung hatte ſpäter das *Museo Etrusco* dort untergebracht und im Hofe den nicht ganz einwandfreien etruskiſchen Holztempel mit Terrakottabekleidung aufſtellen laſſen. Von hervorragender Schönheit ſind die ſtukkierten und gemalten Decken der beiden Säle rechts und links vom Haupteingang.

Die Anlage gibt zunächſt einen quadratiſchen Hof, früher Garten, von $27^1/_2{}^m$ Breite, an den ſich einſeitig eine gewölbte, halbkreisförmig geführte Halle anſchließt, welcher in etwas kapriziöſer Weiſe ein Kaſino nach der Straße vorgelegt iſt, das im Erdgeſchoß die zwei genannten Säle enthält. Eine Rampentreppe im kreisrunden Raum führt zum Obergeſchoß, das dem Erdgeſchoß entſprechend eingeteilt iſt. Der halbrunden Halle gegenüber iſt ein Pavillon mit Nebengemächern gebaut, der zur alleinigen Benutzung für den Papſt beſtimmt war. Vom Pavillon führen zwei viertelkreisförmige Freitreppen in einen tiefer liegenden Garten mit einem Nymphäum hinab, der durch einen ſchmalen, zweigeſchoſſigen Querbau nach einem weiteren, höher liegenden Ziergarten abgeſchloſſen iſt.

Alle Bauten und Gärten ſind auch hier ſymmetriſch zu einer gerade geführten Hauptachſe angeordnet, und das Ganze mag in den Zeiten ſeines Glanzes, nicht weit vom Tiber, in Verbindung mit der *Vigne* an der Ecke der *Via di Ponte Molle* und der kleinen Votivkirche *S. Andrea*, einen köſtlichen Ruheſitz abgegeben haben [148]). (Die Gartenanlagen, zum Teil auch die Waſſerläufe, beſonders aber die zu Muſeumszwecken eingerichteten Binnenräume und deren Ausbauten ſind jetzt [1912] gediegen und glanzvoll hergerichtet und die Fundgegenſtände in dieſen, in gleicher Weiſe aufgeſtellt, eine Ausführung, die alles Lob verdient.

Die Schöpfung wird verſchieden beurteilt. So ſagt z. B. *J. Burckhardt*: „Der Vorderbau ſei wertlos, die halbrunde Hofhalle von zweifelhaftem Effekt, doch ſei die jenſeits des Hofes liegende zweite Halle mit dem vertieften Brunnenhof und dem Grottenbau von zierlicher, maleriſcher Wirkung, doch ſchon mit geſuchter Abwechſlung der Motive.“

R. Redtenbacher (a. a. O. S. 237) nennt das Werk den intereſſanteſten und anmutigſten Nachklang der Hochrenaiſſance. Es ſoll von *Julius III.* ſelbſt erdacht, die Gedanken von *Vasari* zu einem Entwurf zuſammengefaßt, von *Michelangelo* redigiert und korrigiert, und dann von *Vignola* in Stein umgeſetzt worden

[148]) Eine ziemlich erſchöpfende Veröffentlichung dieſer Villa iſt zu finden in: Letarouilly, a. a. O., S. 421—470 und Pl. 199—221, ſowie bei Percier & Fontaine, a. a. O., Pl. 46—49.

ſein. (Viele Köche verderben die Suppe!) Von gediegener Haltung und Strenge ſei der Palaſt, der zur *Vigna* gehört, vorn an der Straße läge, eines der beſten Werke *Vignola*'s. *Marc Aurel* dürfte auch hier wieder Recht behalten: ein Kunſtwerk wird nicht ſchlechter, wenn es getadelt und nicht beſſer, wenn es gelobt wird.

Die *Villa d'Este* bei Tivoli zeigt nach *Wölflin* (a. a. O. S. 109) „eine trockene Palaſtarchitektur, einfaches Mauerwerk, Fenſter ohne Dekoration; das Hauptmotiv ſei die Vorhalle als Abſchluß des ausgedehnten Treppen- und

204. *Villa d'Este* bei Tivoli.

Abb. 311.

Anſicht der *Villa Medici* in Rom (Gartenſeite).

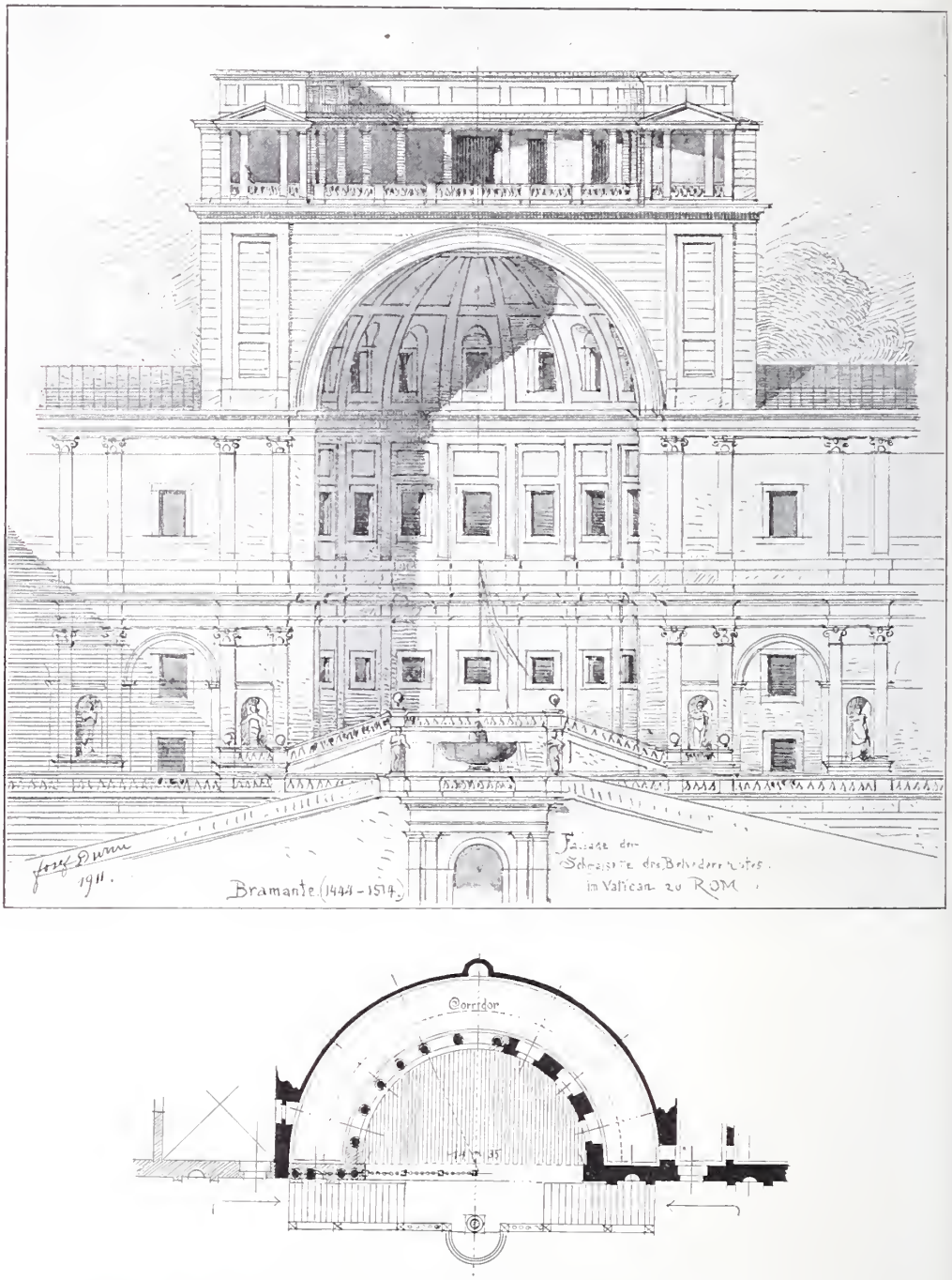
Terraſſenwerkes, das den Aufgang durch den Garten bildet; das Haus kommt nur in Betracht nach ſeinem Mittelſtück. Dieſer Typus werde mehr oder weniger maßgebend für alles, was in der Nähe von Rom erſtehe. Kein einziger bedeutender Bau ſei darunter."

Den vorletzten Satz könnte ich unterſchreiben, die anderen nicht. Eher pflichte ich *C. Gurlitt* bei, wenn er in ſeinem Buche ſagt: „die Villa ſei ein mächtiger an ſich nüchterner, weil unvollendeter Bau, der durch die feierliche Pracht des Pflanzenwuchſes zur Wirkung gebracht ſei," wobei er an den Rundplatz im Blumenparterre mit den berühmten Zypreſſen erinnert, die aber im Jahre 1549 noch nicht das waren, was wir jetzt bewundern — aber ich möchte doch die mächtigen nüchternen Baumaſſen über den Prunkgärten mit ihren Waſſerkünſten nicht miſſen oder durch anders gegliederte erſetzt wiſſen. Dieſe Maſſen geben die einzig richtige Folie für die herrlichen Gartenanlagen ab. Dann weiter: Sind denn die Loggien, Treppen und Rampen und ſonſtigen architektoniſchen Unterbauten ganz belanglos? (vergl. Abb. 315 u. 316 [149]).

[149]) Allg. Bauz. 1867, S. 2 und Taf. 2, 3 u. 4. (Aufgenommen und gezeichnet von *Adolf Gnauth* und bis ins kleinſte beſchrieben von E. Paulus in Stuttgart.)

Die ewig fchönen Anlagen find fchon 1549 von *Pirro Ligorio*, der auch für *Pius IV.* die *Villa Pia* in den Vatikanifchen Gärten (1560) baute, ausgeführt

Abb. 312.

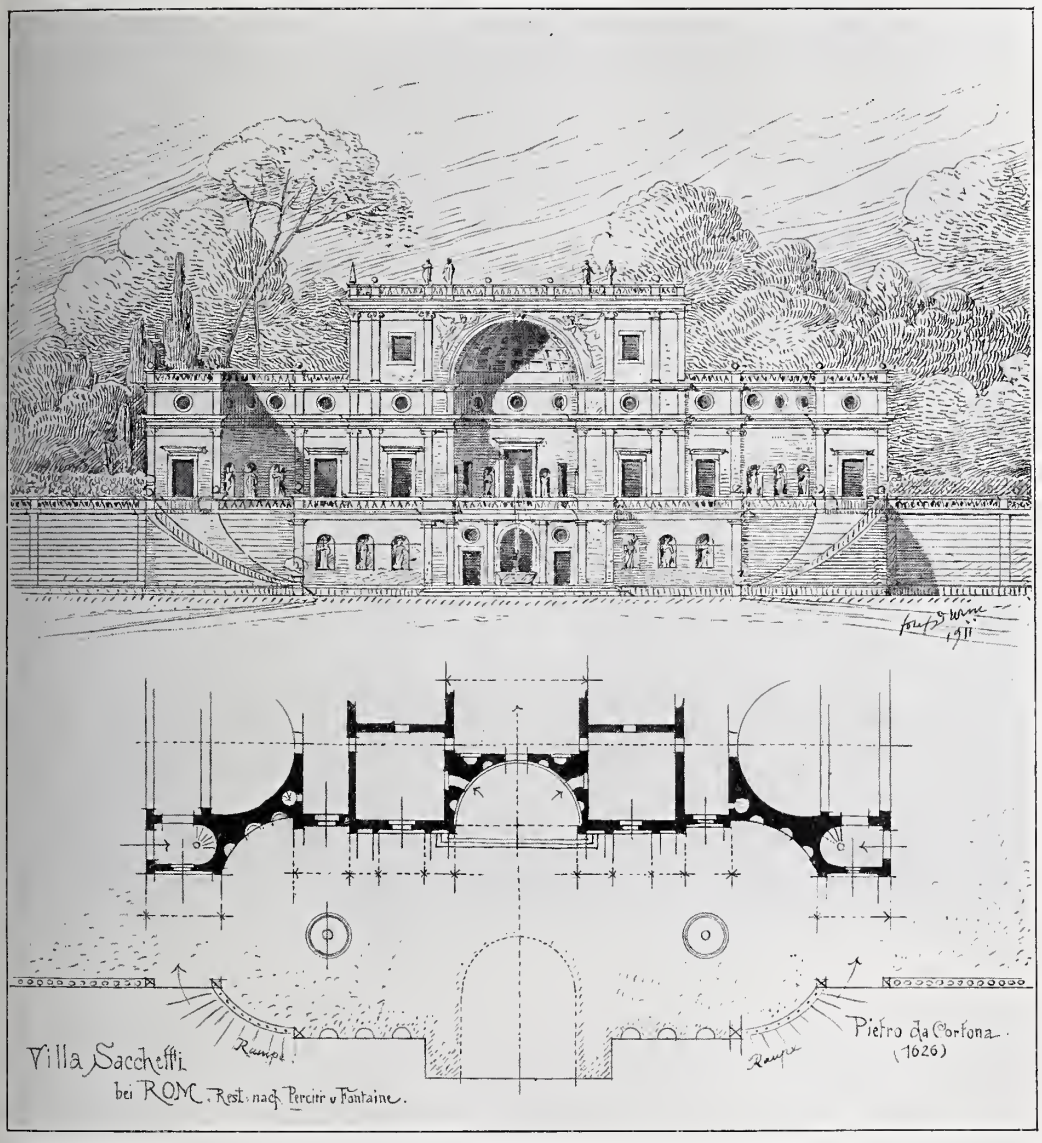


Anficht und Grundriß der großen Nifchenfaffade im Belvedere-Hofgarten in Rom.

worden. Eine kleinere Anlage aus der gleichen Zeit in dem fchönen Garten des *Palazzo Colonna* in Rom könnte ihr an die Seite geftellt werden.

Der Villengarten *d'Este* umfaßt ein Gelände von 37062 qm bei 213 m Länge und 174 m Breite und zerfällt in einen unteren, der die drei Teiche in fich aufnimmt, und in einen oberen, der fich als mächtiges Terraffenwerk entwickelt und auf deffen oberftem Abfatze fich die palaftartige Villa mit ihren Vor- und

Abb. 313.



Anficht und Grundriß der *Villa Sacchetti* bei Rom (nur noch in Trümmern vorhanden).

Nebenbauten, mit ihrem einfachen inneren Pfeilerhof erhebt. Nur die Südfeite derfelben, dem Garten zugekehrt, ift intereffant entwickelt.

Ein getreues Bild der ganzen Anlage ift nach der, bei der Fakf.-Anficht genannten Zeitfchrift wiedergegeben. (Siehe auch die Abb. 316 und farbige Tafel VII, Grundriß der Gärten und Schnitt durch die Terraffen.)

Unter den Anlagen bei Rom ſind als Landvillen beſonders hervorzuheben: *Villa Aldobrandini* und *Villa Mondragone*, und als *Villa suburbana*: *Villa Borghese*, und *Villa Medici*.

205. *Villa Borghese* bei Rom.

Die *Villa Borghese* wurde 1605 von *Paul V.* nach den Entwürfen von *Giovanni Vasanzio* (*Giovanni Fiamingo*) erbaut, die Gartenanlagen von *Domenico Savino di Monte Pulciano* angelegt und vom römiſchen Architekten *Girolamo Rainaldi* verſchönert, während die Waſſerkünſte von *Giovanni Fontana* ausgeführt wurden. Das große Kaſino hat nach der Hauptfront zwei vorgezogene Riſalite mit einer fünfbogigen, durch ein Stockwerk gehenden

Abb. 314.

Anſicht der *Villa Falconieri* bei Frascati.

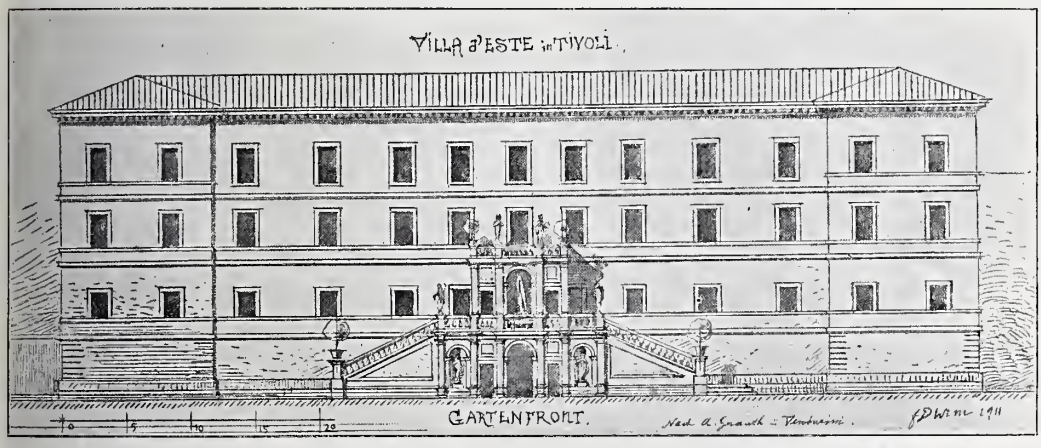
Pfeilerhalle, zu der eine Freitreppe von zwei Seiten hinanführt. Die Wandflächen der Faſſaden ſind mit Stuckornamenten, Figurenniſchen, Medaillons und antiken Fragmenten aufs reichſte ausgeſtattet; zwei Belvedere erheben ſich über den Dachflächen und geben ſo dem Baue den Charakter des Heiteren und Eleganten. Das Innere birgt die koſtbare Antiken- und Gemäldeſammlung des Fürſten. Der zweite Saal im erſten Geſchoß mit feinen Marmordekorationen und Moſaiken iſt vielleicht der ſchönſte Raum der Welt. Die Bilderſäle im Obergeſchoß ſind mit reſedafarbenen Seidentapeten bekleidet, die Sockel und Türen gelb, die Decken bunt gehalten. Alles iſt vollendet in ſeiner Neugeſtaltung durchgeführt.

Der Grundriß iſt ſymmetriſch und ſchön auf Achſen komponiert. In der Hauptachſe das offene Veſtibul (gewölbte ſchmale Vorhalle), ihm folgt das

große innere Veſtibul (Vorſaal) und von dieſem aus betritt man den ſog. Kaiſerſaal. Dieſe ſind beſonders ſchön abgeſtimmt in ihren Verhältniſſen der Länge und Breite zur Höhe. Rechts und links dieſer Hauptgelaſſe, ſind je 3 kleinere Nebenräume, neben dem Kaiſerſaal iſt eine ſteinerne Ovaltreppe, die nach dem Obergeſchoß und dem Souterrain führt (vergl. Grundplan Abb. 387). *Gurlitt* a. a. O. verwechſelt in ſeiner Beſchreibung die Straßenfront mit der Gartenfront. *Wölflin* erkennt in dieſer Villa einen typiſchen Barockbau.

Die Garten- und Parkanlagen ſind hier nicht mehr gebunden; die axiale Anlage iſt verlaſſen; zerſtreut liegen die einzelnen Bauten zwiſchen hohen Baumpartien, die von ſchattigen Wegen durchzogen ſind und die an Tempelchen, Stibadien, Gehegen für Tiere, Seen, kleinen Inſeln und Idealbauwerken, Fontänen uſw. vorbeiführen. Ein Wohnpavillon für die Familie, ein mit antiken Fragmenten geſchmückter Abteil, eine Kapelle mit Nebenräumen, Volieren, ein

Abb. 315.



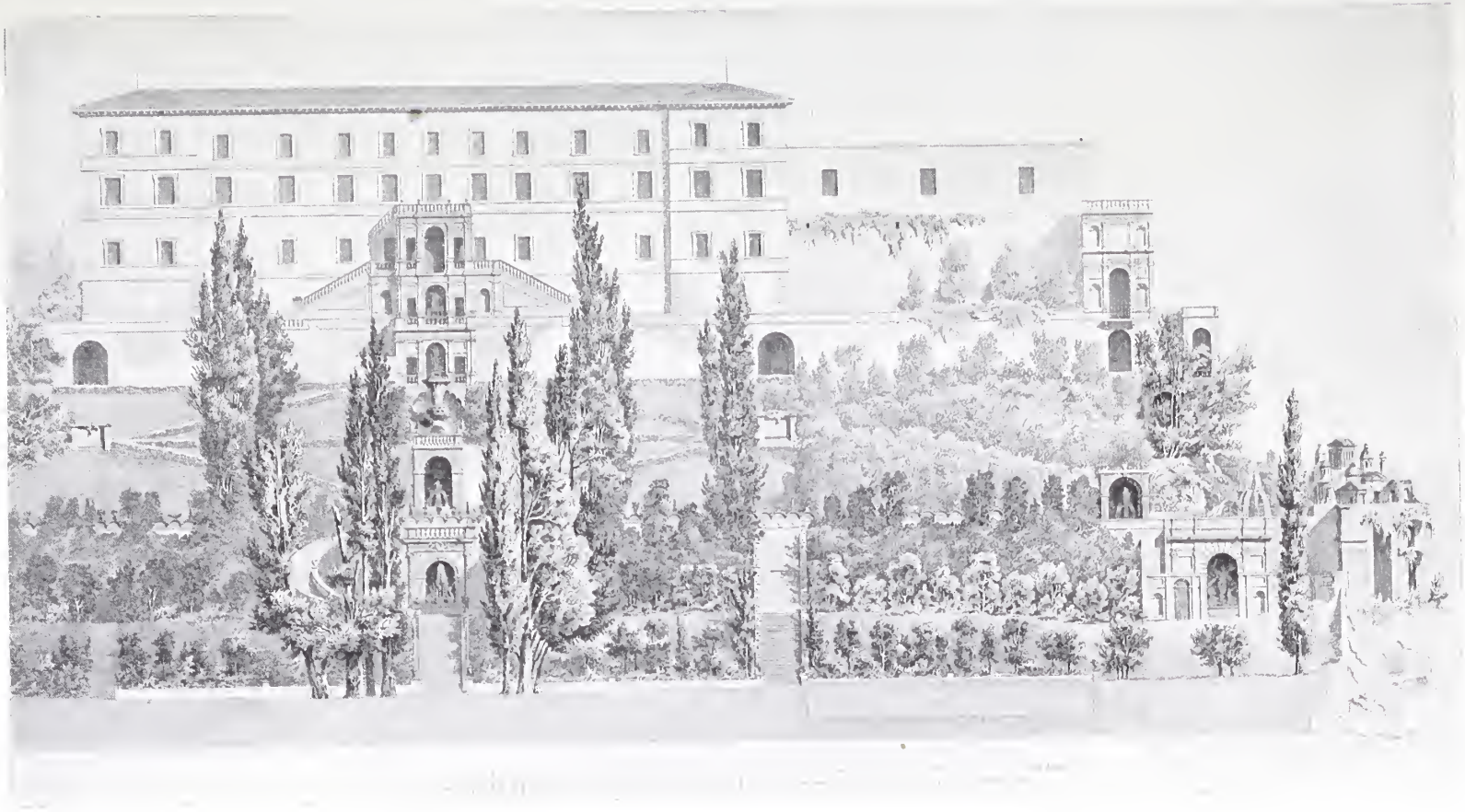
Hauptfaſſade der *Villa d'Este* in Tivoli.

langgeſtreckter Hippodrom, eine Faſanerie, Gärtnerwohnungen, Wieſenpläne mit Wild beleben die großartige Szenerie. Die engliſche Gartenkunſt begehrt hier Einlaß. Neuerdings iſt der Garten durch einen Brückenbogen mit den Anlagen des *Monte Pincio* zu einem großartigen Volkspark verbunden, der mit zum anziehendſten gehört, was das moderne Rom geſchaffen hat.

206. *Villa Medici* bei der Stadtmauer Roms.

Die *Villa Medici*, auf beinahe ebenem Plane an der alten Stadtmauer Roms gelegen, wurde in der Mitte des XVI. Jahrhunderts nach den Zeichnungen des *Annibale Lippi* von *Giovanni Ricci da Monte Pulciano*, den *Julius III.* 1551 zum Kardinal gemacht hatte, erbaut. Bereichert mit Antiken und vergrößert wurde der Bau durch den Kardinal *Ferdinando de Medici*, einen Sohn *Cosimo I.* Das Hauptgebäude iſt von rechteckiger Grundform mit nach dem Garten offenem Veſtibül, zwei kreisrunden Treppenhäuſern und anliegenden Wohnräumen, bei dreiſchiffigem Eingang von der Straße aus. Im rechten Winkel darauf ſtößt die große Antikengalerie, einen Teil der Gartenanlagen umſchließend. Nach der Straße zeigt das Gebäude zwei Hochgeſchoſſe, jedes mit einem Mezzanin, und hohe Aufbauten mit zwei Pavillons. Die Gartenfaſſade iſt auf das reichſte mit Reliefs geſchmückt, welche im Verein mit dem maleriſchen Aufbau dieſe Villa

Abb. 316.



Anſicht des Terraſſenaufbaues im Garten der *Villa d'Este* in Tivoli[149]).

wohl zum reizvollſten Beiſpiele dieſer Gebäudegattung in der italieniſchen Renaiſſance machen (Abb. 311).

207. *Villa Mondragone* bei Frascati.

Die *Villa Mondragone* bei Frascati enthält neben dem großen Haupthofe zwei kleine Binnenhöfe, hat nach rückwärts das ſog. Theater bei den Gartenanlagen, nach vorn die ausgedehnte Terraſſe mit der von Drachen gehaltenen Schalenfontäne und der wundervollen Ausſicht auf die römiſche Campagna. Unter der Terraſſe ſind Küche und Dienſtgelaſſe angelegt. Ein Bild der Drachenfontäne gibt Abb. 388 u. 384 ein ſolches des Waſſertheaters daſelbſt.

208. *Villa Aldobrandini* bei Frascati.

Die *Villa Aldobrandini* bei Frascati wurde für den gleichnamigen Kardinal 1598 erbaut, das letzte Werk des *Giacomo della Porta*, das *Domenichino* vollendete. Sie iſt die großartig ſchönſte unter den regelmäßigen Anlagen mit mächtigen Rampentreppen, Terraſſen, Waſſerfällen und Springbrunnen, halbrunden Niſchenbauten mit ſchattigen, kühl gelegenen Sälen und Nebengemächern (vergl. Abb. 383, Grundplan-Schnitt). Der Platz vor dem Wohnbau iſt etwas verwahrloſt, ſeine Faſſaden ſind in der üblichen Weiſe angeſtrichen in hellgelben, graugelben, ultramarinblauen Tönen.

209. *Villa Pamphilj-Doria* bei Rom.

Weiter wäre noch zu erwähnen die *Villa Pamphilj-Doria* mit ihrem ſymmetriſch angelegten Kaſino mit vortretendem Mittelbau, gegen 1644 durch den Kardinal *Camillo Pamphilj* nach den Zeichnungen *Alessandro Algardi*'s mit langgeſtrecktem Blumenparterre und Fontänen angelegt und ausgeführt. Eine ſehr geſchickte Benutzung des Geländes iſt hier hervorzuheben. Das Kaſino iſt drei Stockwerke hoch geführt. Die herrlichen Parkanlagen (von der Mauer aus der ſchönſte Blick auf *St. Peters*-Dom) ſind beſonders bemerkenswert. An beſuchsfreien Tagen ein Bild irdiſcher Glückſeligkeit!

210. *Villa Sacchetti* bei Rom.

Die nur noch in Ruinen erhaltene *Villa Sacchetti* hatte das imponierende Niſchenmotiv an der Faſſade und gehörte wohl einſt zu den glänzenderen architektoniſchen Schöpfungen (vergl. Grundplan und Schnitt in Abb. 313 u. 317). Ins Große überſetzt iſt das genannte, beſtrickende Motiv bei den Abſchlußbauten der Vatikaniſchen Hofgärten von *Bramante* in wirkungsvollſter Weiſe verwertet (vergl. Abb. 312). Ins Kleine überſetzt, kehrt das Motiv in der *Villa Falconieri* bei Frascati wieder (vergl. Abb. 314).

211. *Villa Albani.*

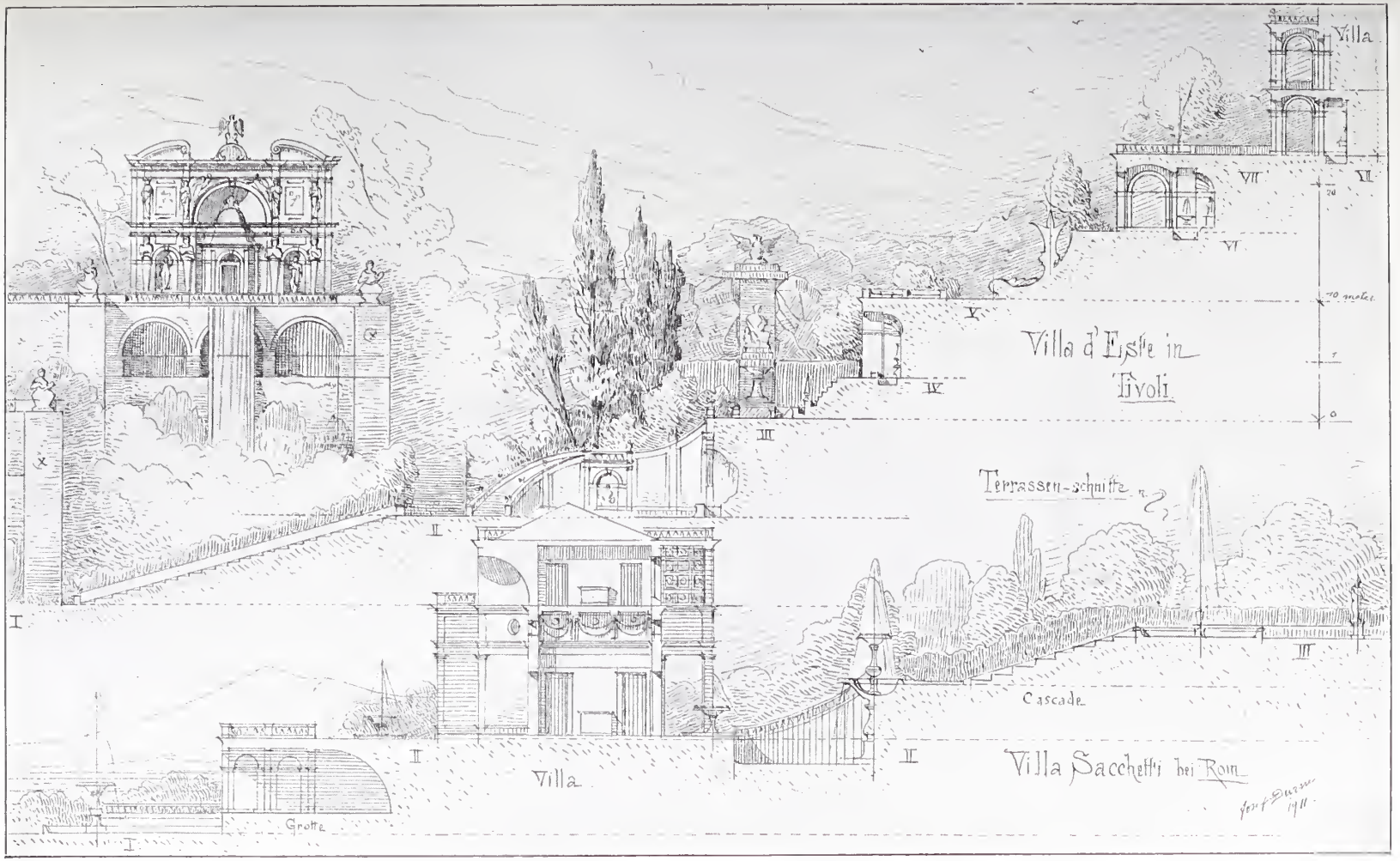
Zu den bedeutenderen Villen der Spätzeit gehört die (1746) von Kardinal *Alessandro Albani* mit Gartenanlagen von *Antonio Nolli*. Auf langgeſtrecktem, ſchmalem Plane erhebt ſich in der Mitte eine große Pfeilerhalle mit einem Stockwerk darüber und dahinterliegenden Gemächern, an welche ſich rechts und links einſtöckige Hallen mit geſchloſſenen Rückwänden anſchließen; am Ende derſelben ſind kleinere Räume zur Aufnahme von Kunſtwerken angeordnet und bei dieſen die reizende Tempelvorhalle mit den bekannten antiken Karyatiden. Links von der Hauptachſe befindet ſich ein Billardhaus, in der großen Achſe ein Blumenparterre mit Fontänen, zu dem eine große Treppenanlage hinabführt, und am Schluſſe desſelben ein Kaffeehaus mit halbkreisförmiger, offener Säulenhalle (Exedra). Prachtvolle Baumpartien mit Laubgängen vervollſtändigen dieſe kunſtvolle Anlage.

212. *Villa Barberini, Negroni, Taverna, Farnesiana* am Palatin.

In dem mehrfach angezogenen Werke von *Percier* u. *Fontaine*[150]) ſind noch zur Darſtellung gebracht: die *Villa Barberini* (gegen 1626 durch *Luigi Arrigucci* und *Domenico Castelli* erbaut); die 1570 von *Domenico Fontana* er-

[150]) Percier u. Fontaine geben (a. a. O.) einen Reſtaurationsplan des Baues in ihrem Werke: *Choix des plus célèbres maisons de plaisance de Rome et de ses environs.* 2. Aufl. Paris 1824.

Abb. 317.



Schnitte durch die Terraſſen der *Villa d'Este* und der *Villa Sacchetti.*

baute *Villa Negroni*, mit regelmäßigen Gartenanlagen und großem, dreieckigem Vorgarten, auf eine Mittelachſe komponiert; die *Villa Altieri*, die *Villa*

Abb. 318.

Landſchaftsbild bei Tivoli mit Olivenbäumen.

Bolognetti, die *Villa Taverna*, die *Villa Muti*, die *Villa Colonna*, und die *Farnesiana*. Die ſog. Farneſiſchen Gärten waren mit ihren pavillonartigen Volieren, unterirdiſchen Grotten, Rampentreppen und Sgraffito-Dekorationen der Mauern

1866—67 noch im beften Stande. Die Gärten wurden von *Napoleon III.* (1861), dann von der italieniſchen Regierung 1870 zu Ausgrabungszwecken auf dem Palatin angekauft. Schöner ſind ſie dadurch nicht geworden, aber die Wiſſenſchaft iſt bereichert auf Koſten eines großen Ruinengrabes. Eine Vorſtellung des Landſchaftsbildes und der Vegetation, mit den charakteriſtiſchen Ölbäumen

Abb. 319.

Landſchaftsbild mit Pinien aus der *Villa Hadriana* bei Tivoli.

und Pinien geben die Abb. 318 u. 319. Die Szenerie iſt gegenüber der toskaniſchen völlig verändert. Und ſie wird wieder eine andere in den waldigen Höhen des *Monte Cimino*. Dort feſſelt uns zunächſt die vielgepriefene *Villa Lante*, klein, aber ein prächtiges Beiſpiel römiſcher Villenanlagen, noch bewohnt und im ganzen gut gehalten.

213. *Villa Lante* bei Bagnaja.

Die erſten Anlagen zur *Villa Lante* bei Bagnaja[151]) wurden vom Kardinal *Rafaello Sansoni Riario* 1477 gemacht. *Nicoló Ridolfi* aus Florenz, fünfter

[151]) Vergl. den Aufſatz des Verfaſſers in Zeitſchrift f. bild. Kunſt. Bd. XI. 1876. S. 202 Die *Villa Lante* bei Bagnaja und das Kloſter *S. Maria della Quercia*.

Kardinalbifchof von Viterbo, ließ einen Teil der Gebäude errichten; fein Nachfolger, Bifchof *Gualteri*, gab aber Haus und Garten in Miete. *Giovanni Francesco Gambara*, fechfter Kardinalbifchof, vollendete gegen 1564 den lieblichen Aufenthaltsort und ließ die Gebäude mit Malereien, meift von der Hand *Antonio Tempesta*'s fchmücken. Kardinal *Alessandro Damasceno Peretti* oder *Montalto*, der Neffe *Sixtus V.*, machte fich 1588 zum Eigentümer. Er baute das zweite Kafino und ließ mit großem Aufwande die Wafferleitungen und Gartenanlagen ausführen. Papft *Alexander VII.* gab die Befitzung an den Herzog von

Abb. 320.

Anficht des Wohnbaues und der Gartenanlagen der *Villa Lante* bei Bagnaja.

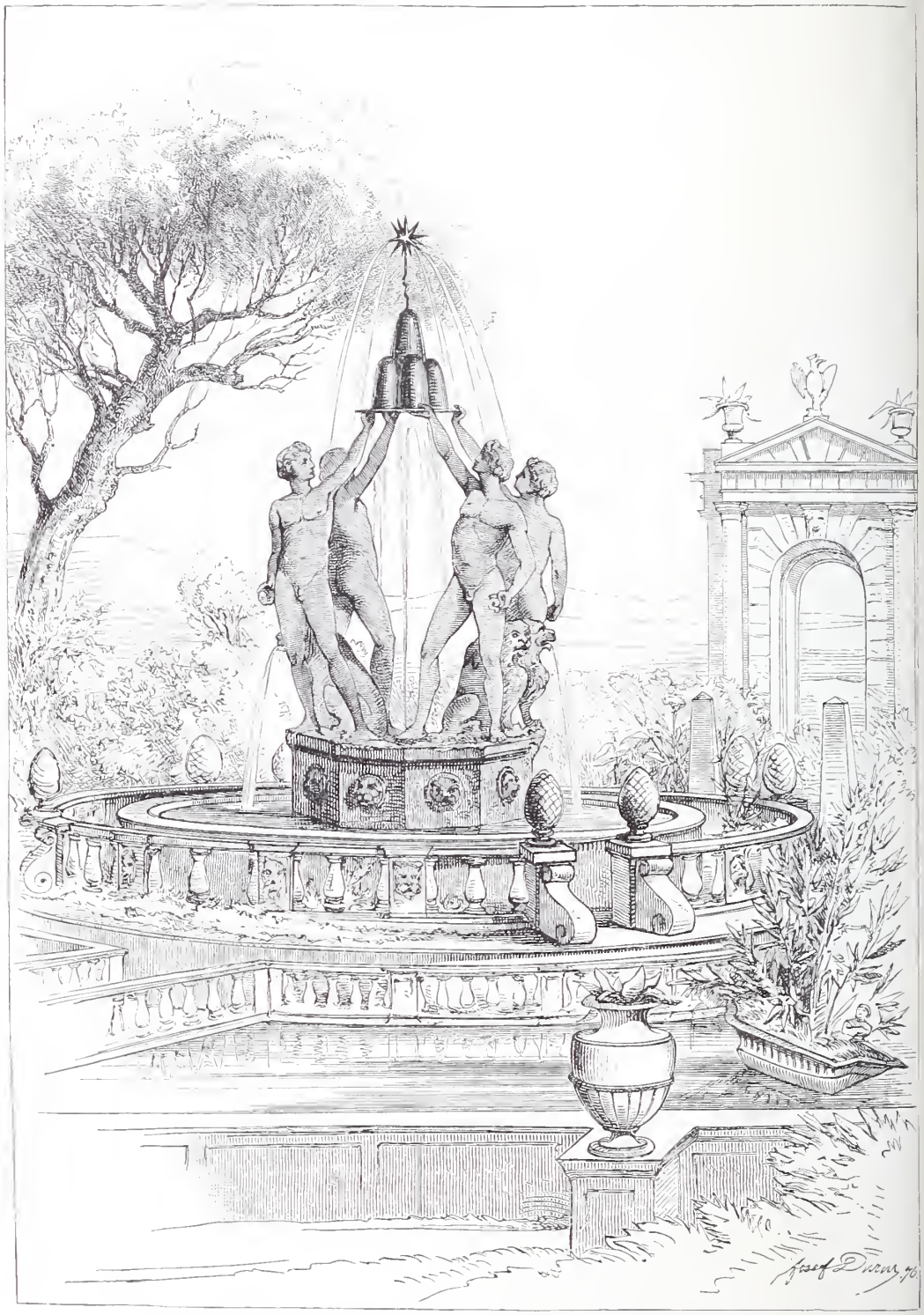
Bommarzo aus der Familie *Lante*, der fie bis zum heutigen Tage gehört und die ihren Sommeraufenthalt jeweilig dort nimmt.

Ohne genügende Sicherheit wird angenommen, daß *Vignola* der Meifter diefer lieblichen Schöpfung fei, wohl aus dem Grunde, weil er das nicht fehr weit entfernt davon gelegene *Caprarola* erbaute. Die Annahme, welche *Percier* und *Fontaine* vertreten, nach der die Villa das Werk mehrerer gefchickter Architekten fei, die zu verfchiedenen Zeiten an der Vollendung arbeiteten, dürfte richtiger fein[152]).

Man betritt die Anlagen der *Villa Lante* durch einen hohen, fäulengefchmückten Torbogen und zunächft den in taufendfältiger Farbenpracht einer

[152]) Vergl. die nicht in allen Teilen richtige Publikation: *Choix des plus célèbres maisons de plaisance de Rome et de ses environs* (Paris 1809) und Abb. 320, die nach einer photographifchen Aufnahme die Gefamtanlage der Villa gibt, ferner Abb. 321 nach eigener Aufnahme.

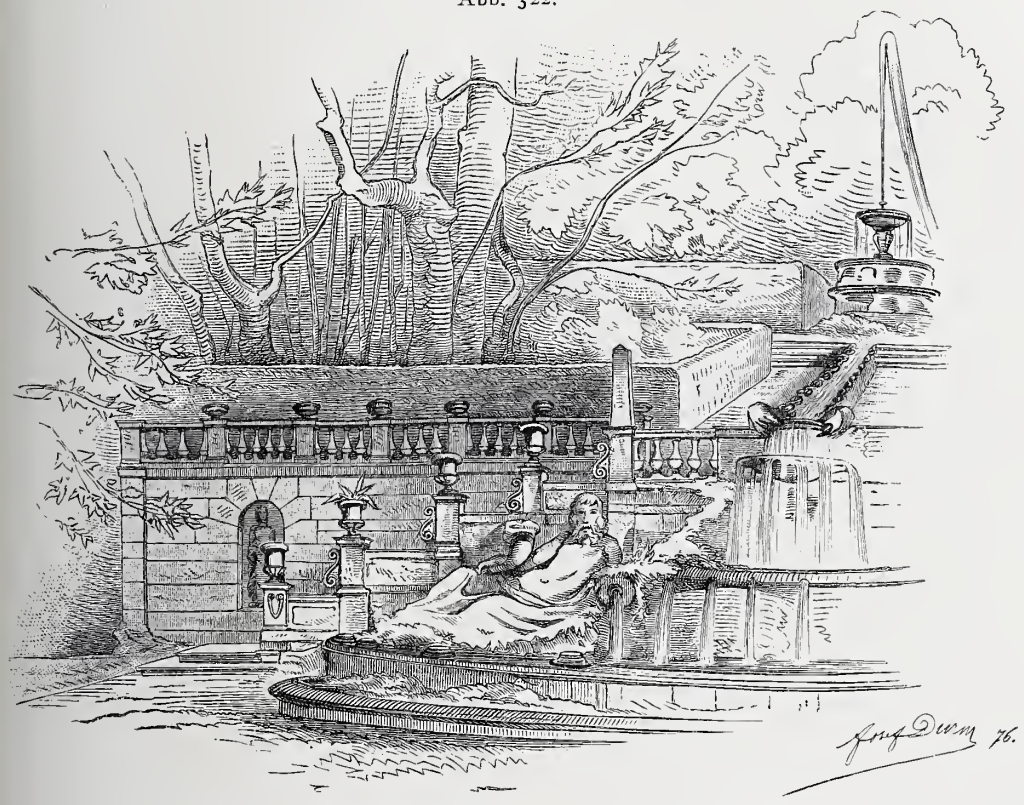
Abb. 321.



Anſicht der großen Fontäne im Garten der *Villa Lante* bei Bagnaja.

üppigen ſüdlichen Flora ſchimmernden Blumengarten, der in regelmäßige, von Buchs eingefaßte Felder, durch fein bekieſte Wege getrennt, architektoniſch eingeteilt iſt. Die Mitte dieſes Gartens, in der Längsachſe der Anlage, ziert eine reiche und originell aufgebaute Fontäne inmitten eines großen, quadratiſchen von Baluſtraden eingefaßten Baſſins (Abb. 321). Vier kleine, einander gegenüberliegende Brücken führen über dieſes zu einem zweiten Rundbaſſin, aus deſſen Mitte ſich ein achteckiger Unterbau erhebt, auf dem eine überlebensgroße Figurengruppe ſteht. Vier ſchlanke, nackte Jünglinge, zwiſchen denen zwei Löwenpaare ſitzen, halten das Wappen der *Montalto*, Berge mit dem goldenen

Abb. 322.



Anſicht der Kaskaden im Garten der *Villa Lante* bei Bagnaja.

Sterne darüber (Abb. 321). Ungezwungen, lebendig, ſchön in der Umrißlinie und den Ausladungen treten dieſe Geſtalten in eigener Weiſe zuſammen mit einer Hand die Platte mit den Wappenemblemen haltend, in der anderen ein Büſchel von Früchten oder Blumen tragend; das Waſſer ſpringt zwiſchen den Geſtalten vom Boden aus in vollem Strahl gegen die untere Fläche der Platte und aus den Spitzen des Sternes in feinen Strahlen über die Gruppe herab; die Löwen ſpeien Waſſer in das Rundbaſſin, in gleicher Weiſe die Köpfe am Fußgeſtelle.

In dem durch die Brücken in vier Abteilungen geteilten, großen quadratiſchen Baſſin befinden ſich auf dem Waſſerſpiegel vier reizend gearbeitete Marmorſchiffchen mit rudernden Genien, die Schiffchen ſelbſt mit Blumen, meiſt blühenden Oleandern, reich beladen. Die Poſtamente der Baluſtrade tragen

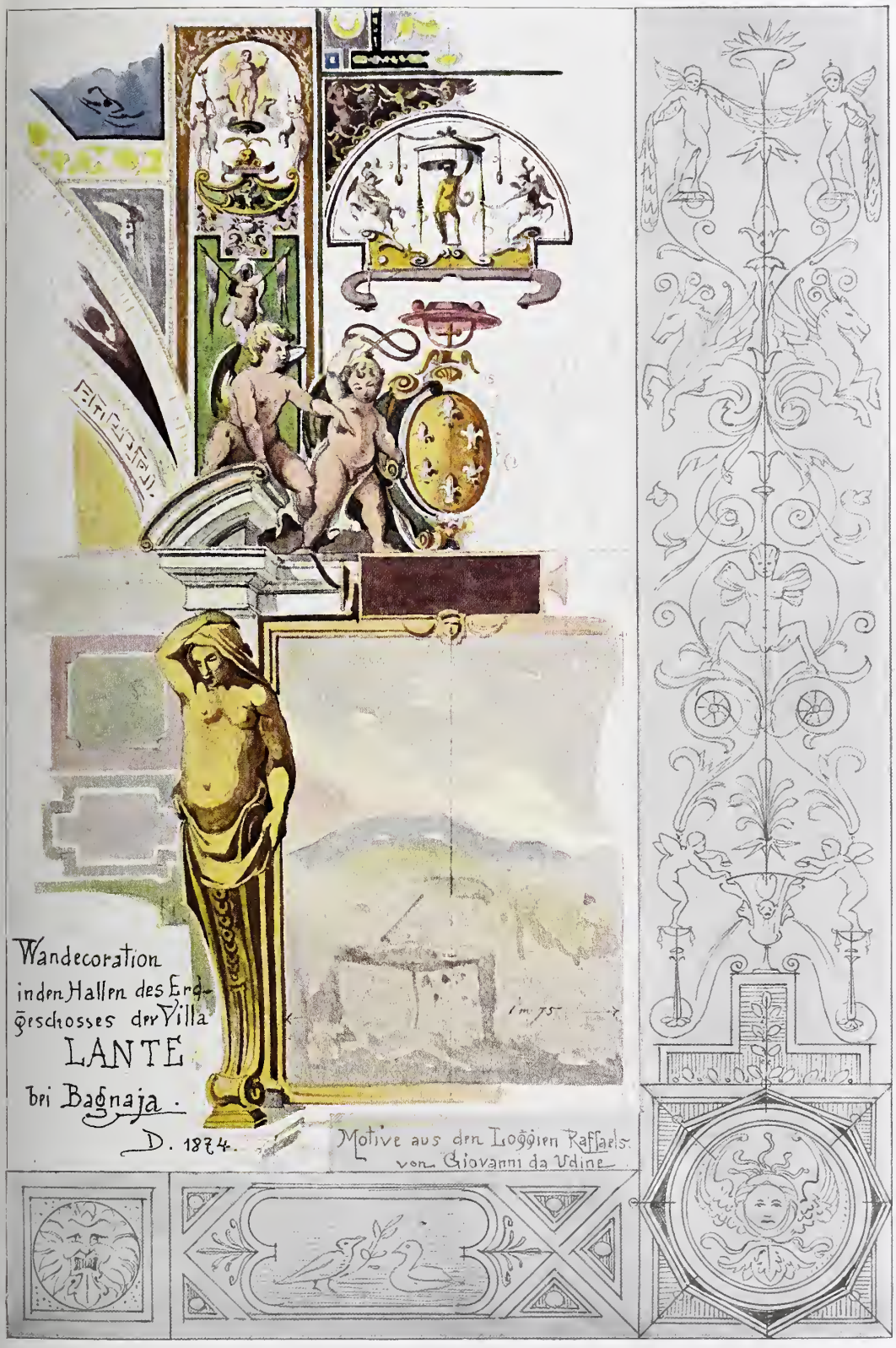
Vafen, Pinienzapfen, Obelisken ufw., der zugehörige Kleinfigurenfchmuck ift leider der Zeit erlegen. Gruppe und Unterfatz haben durch das Waffer einen tief bronzebraunen Ton angenommen, während die übrigen Architekturteile der Hauptfache nach weißgelb geblieben und ftellenweife mit Moos überzogen find; hierzu tritt der reiche farbige Blumenfchmuck, treten die fpiegelnden Waffer-flächen, die Silberftrahlen der fpringenden Waffer — alles zufammen gewährt einen entzückenden Anblick.

Den Zugang vom Blumengarten zur erften Parkterraffe vermitteln zwei breite Steintreppen, die längs der Tieffeite der beiden in der Architektur

Abb. 323.

Anficht eines Ruheplatzes bei den Kaskaden der *Villa Lante*.

ganz gleich gehaltenen Wohnungspavillons (*Casini*) liegen und zwei fchmale, mit Buchswänden umfäumte Wege, welche die grüne Rafenfläche der zwifchen den Treppen liegenden Böfchung im Zickzack durchfchneiden. Die *Casini* zeigen zu ebener Erde nach dem Garten zu offene, dreibogige, gewölbte, reich und fchön ausgemalte Hallen, wovon die nebenftehende Tafel VI ein Beifpiel gibt, während das Stockwerk darüber durch eine Doppelpilafterftellung und Blend-bogen mit Rechteckfenftern, die fegmentförmige und dreieckige Verdachungen tragen, belebt ift; der Fries des Hauptgefimfes hat kleine liegende Rechteck-fenfter; das Dach erhebt fich zeltartig und ift durch ein gefchloffenes Belvedere gekrönt. Die Profilierungen der Architekturteile find fehr flach und ungenau ausgeführt, die Faffaden ganz aus einem grauen Tufffteine hergeftellt.



Handbuch der Architektur II. 5, 2. Aufl.
J. M. Gebhardt's Verlag, Leipzig.

Nach einer Aufnahme des Verf.

Wanddekoration in den Hallen des Erdgeschosses der Villa Lante bei Bagnaja.

Intereſſant und ſchön erhalten ſind die hohen, luftigen Innenräume des Hauptgeſchoſſes; Stuckdecken mit reichen Malereien, hohe reliefierte und gemalte Frieſe, ſchmucke Wanddekorationen wechſeln in der mannigfaltigſten Weiſe untereinander ab. Im Schatten mächtiger Platanen erheben ſich dann von der erſten Terraſſe raſch anſteigend die Waſſerkünſte, welche ſich von einem Nymphäum aus, dem höchſten Punkte des Parkes, entwickeln. Zwiſchen zwei offenen Hallenbauten (Abb. 323) iſt eine Halbrundniſche aus Felſen gebildet, reich mit Schlinggewächſen und Sträuchern bewachſen, von der aus das Waſſer, von überhängenden Baumäſten beſchattet, in ein größeres Sammelbecken fällt. Von dieſem aus wird eine von Buchswänden und Sitzbänken eingefaßte Schalenfontäne, welche ihren Strahl hoch in die Wipfel der Bäume wirft, geſpeiſt. Von letzterer läuft das Waſſer in gerader Linie in einen mit ſich wiederholender, ſchneckenartig gewundener Einfaſſung gezierten Kanal, der in Geſtalt eines Rieſenkrebſes (*Gambero*) mit einer Flachſchale zwiſchen ſeinen Scheren endigt und ſein Waſſer an die große, mit liegenden Flußgöttern gezierte halbrunde Fontäne abgibt (Abb. 322). Von dieſer wird eine ſtill fließende, 23 Schritte lange Vogeltränke geſpeiſt, die, flach und muldenartig gebildet, zwiſchen zwei Reihen prächtiger alter Plantanen ſtehend, wiederum einer tiefer gelegenen großen Rundfontäne mit reizenden Waſſerkünſten ihr Waſſer abgibt. Treppenanlagen zwiſchen den Waſſerfängen verbinden das höher gelegene Gelände mit dem tieferen.

Dieſe Stelle iſt das prächtigſte Plätzchen des ganzen Parkes: gegen die Anhöhe die dichtbelaubten, majeſtätiſchen Bäume mit den weit herabhängenden, im Sonnenlicht ſmaragdgrün durchſchimmernden Zweigen, und zwiſchen dieſen nur kleine Felder tiefblauer Luft, darunter die durch glänzende Sonnenſtrahlen magiſch beleuchteten Waſſerwerke; gegen die Ebene der Blick auf den Blumengarten mit ſeiner prächtigen Figurenfontäne, durch das Portal auf die maleriſchen, weißgrauen Häuſer des Städtchens mit den flachen, braunen Ziegeldächern und darüber hinweg nach der rötlichen Campagna mit dem *Monte Fiascone* und dem *Monte Argentario* mit ſeinen wundervollen Umrißlinien. Die mit ſo vielem Geſchmack und Verſtändnis ausgeführten Anlagen ſind von ausgedehntem Waldgebiete umgeben, das von ſchönen Spazierwegen durchſchnitten und durch Ruheſitze, Schwanenteiche und Baſſins angenehm belebt iſt. Der Hauptbeſtand der Waldanlagen beſteht aus immergrünen Eichen; gegen die Einfriedigungen nach der Bergſeite ſind Zypreſſen angepflanzt, die mit zu den ſchönſten Italiens gehören (vergl. Zeitſchrift für bildende Kunſt. Bd. XI. 1876. S. 292 die *Villa Lante* bei Bagnaja von *J. Durm*).

Nicht leicht wird ein lehrreicheres Beiſpiel einer Renaiſſance-Villa mit ihren Gartenanlagen und Waſſerkünſten auf verhältnismäßig engem Raume gefunden werden, als dieſes in den Ciminer Bergen. Was uns Nordländer beſonders anmutet, das iſt der Waldes- und Blumenzauber mit den ſpringenden Gewäſſern, der uns hier umfängt, der aber von den Erbauern vor 400 Jahren kaum empfunden worden ſein dürfte. Damals junge Anlagen, neue Häuſer, alles wohl erhalten und gepflegt — jetzt die Vegetation in der höchſten Blüte reifen Alters, und ſo manches durch die Jahre zerſtört oder im Niedergang begriffen. In der Publikation von *Wölflin*'s »*Lafontaine*« iſt nicht alles ſo, wie es ſein ſollte, was vielfach durch die Kleinheit des Maßſtabes entſchuldigt werden mag, anderes aber mag mit der Zeit verändert worden ſein.

Das Belvedere auf dem Kaſino zeigt in der genannten Publikation einen

Unterbau zwiſchen dem Dachanfall und der Fenſterbankgurte. Nach meiner Aufzeichnung aus dem Jahre 1876 iſt derſelbe nicht vorhanden, auch nach der Photographie (vergl. Abb. 320) nicht. Die architektoniſche Gliederung iſt ſonſt in Ordnung und wird von dem Wiſſenden verſtanden werden. Auch die liegenden Rechteckfenſter im Frieſe ſind vorhanden. Die zwiſchen den gekuppelten Pilaſtern „eingeſpannten Blendarkaden“ (sic) der Faſſadenflächen des Obergeſchoſſes ſind bei *Percier* und *Fontaine* richtig angegeben; auf der Photographie ſind ſie nicht zu erkennen. Sie ſind großenteils abgewittert und an vielen Stellen kaum noch zu ſehen. Zu flaches Relief und ſchlechtes Material (Tuff) ſind die Urſache. Die Fenſter mit Giebelverdachungen ſind richtig angegeben. Pilaſter und Fenſter haben bis zur Stockwerksgurte herabgeführte Brüſtungsſockel, die bei *Percier* und *Fontaine* nicht gezeichnet ſind. Bei dieſen ſind die Arkaden im Erdgeſchoß vermauert und als Türen und Rechteckfenſter angegeben, was nicht mehr der Fall iſt. Die Bogenſtellungen ſind jetzt ganz geöffnet. Die Archivolte ſind nicht profiliert, ſie haben Schlußſteine, die verziert waren. Die Malereien in der rechtsſeitigen Halle ſind erhalten und bilden noch eine ſchöne Zugabe zu dieſer Gartenhalle, die der linken Bogenhalle ſind ruiniert, die Halle ſelbſt als Stallrequiſitenraum benützt. Der ſeitliche Unterbau der *Casini* iſt weiß geſtrichen, die Gloriettchen auf den Dächern haben einen gelben Anſtrich. Von der Art der Malereien in der genannten Gartenhalle gibt Tafel VI ein Bild. Es iſt nicht ausgeſchloſſen, daß im Jahre 1809 der Zuſtand ſo war, wie er im genannten Werke angegeben iſt (vergl. das photographiſche Bild 320). Die Herren Kollegen waren doch ſonſt verläßliche Arbeiter. Bagnaja ſcheint mir eine flüchtige Schlußnummer des Werkes, für deſſen Inhalt wir den Genannten ſonſt recht dankbar ſein dürfen. Im großen und ganzen ſind die Gartenanlagen und die Waſſerkünſte wohl ſo geblieben, wie ſie *Percier* und *Fontaine* geben, im einzelnen nicht. Die Faſſung der Kaskade zwiſchen geradem Gemäuer iſt unrichtig, die Darſtellungen der Fontänen laſſen zu wünſchen übrig. Der auf Tafel 68 d. W. gezeichnete dünne Pinienwald wird wohl auch um die Wende des XVIII. Jahrhunderts ſo geweſen ſein; jetzt ſind mächtige Platanen mit tiefhängenden Äſten an ſeine Stelle getreten, womit aber nicht geſagt ſein ſoll, daß alle Pinien verſchwunden ſeien (vergl. Abb. 321 der großen Fontäne).

Die Waſſerkunſt vom obern Nymphäum aus bis herab zur Figurenfontäne, iſt heute noch im Stande. Wäre der Publikation nur ein Längenſchnitt beigegeben, dann könnte man die Unvollkommenheiten in der architektoniſchen Aufnahme wohl miſſen. Aber auch ſo gibt der Grundplan noch eine gute Vorſtellung von dem, was der Haus- und Gartenarchitekt wollte.

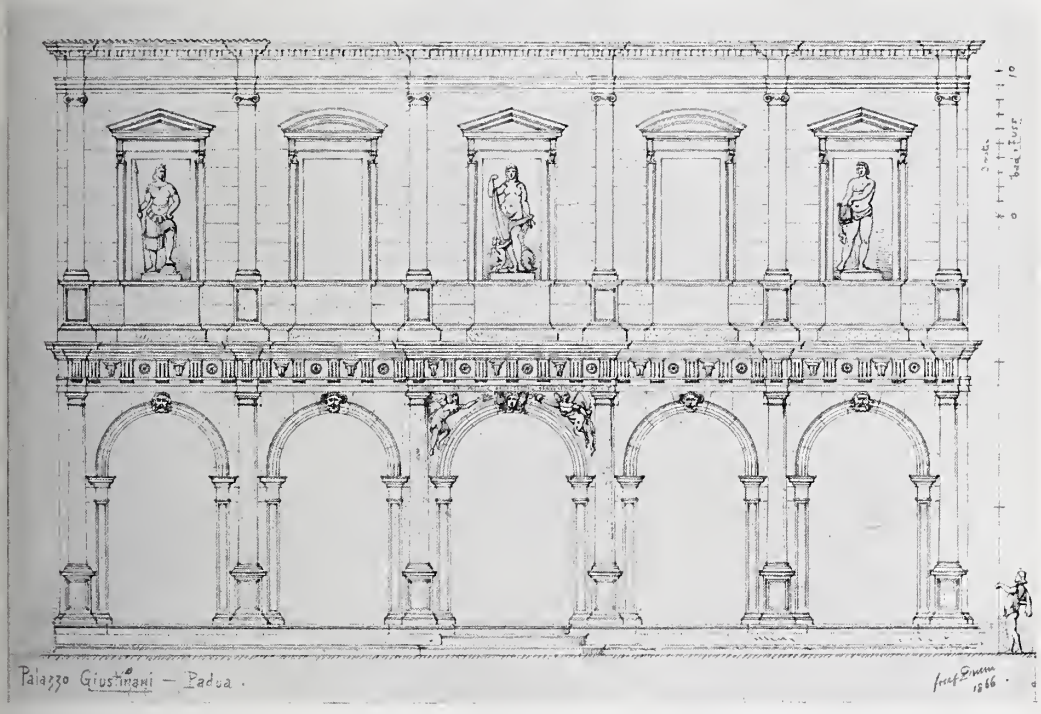
Die einzige Villa, die unſere Architekten *Percier* und *Fontaine* gereizt hat, mit einem Terrainſchnitt zu verſehen, durch den der terraſſenförmige Aufbau der Anlage erſichtlich iſt, war die ſchon genannte, von *Pietro da Cortona* (1626) erbaute kleine *Villa Sacchetti* in der Nähe der *Villa Madama*. Warum haben ſie das Sichere dem Wißbegierigen vorenthalten und das Unſichere dafür geboten? Sie wollten die ganze, hübſche Konzeption des Entwurfes geben, obgleich ihnen bekannt war, daß genaue Unterlagen dafür fehlten. »*Mais n'ayant trouvé aucune autorité écrite propre à guider dans cette entreprise, nous avons recherché dans les traces de ce qui a été bâti, les indications d'après lesquelles le plan de restauration et d'achèvement, rapporté planche XXXIX, a été composé.*«

Soviel wurde ihnen klar, daß ſie es weniger mit einem Wohnbau als mit einem Luſthaus zu tun hatten. Der Verſuch war ſchon der Mühe wert, auch mit dieſen Ergebniſſen.

214. Kaſino der *Villa Giustiniani* in Rom.

Über ein kleines Kaſino der *Villa Giustiniani* zu Rom gibt *Letarouilly* (a. a. O. Bd. III. Tafel 323, Text-S. 673) in Wort und Bild noch Aufſchluß. Die mit Relief geſchmückte Faſſade iſt von guten Verhältniſſen, die Loggia (Halle) wohl erwogen, die Geſimſe gut und von einer gewiſſen Eleganz. Die Gartenanlagen ſind beſcheiden, aber das Ganze zuſammengenommen, ungemein anſprechend und maßgebend für Bauherrn, die einen guten Geſchmack und einen guten Willen haben, aber mit Glücksgütern nicht im höchſten Maße geſegnet ſind.

Abb. 324.



Gartenhalle des *Palazzo Giustiniani* zu Padua. (Geometriſche Anſicht.)

Außerhalb der ewigen Roma finden ſich verwandte kleinere und größere Villenanlagen, die, was Wollen und Können anbelangt, vielfach gleichen Schritt halten mit dem dort Gebotenen. An die römiſche *Giustiniani* mag ſich hier die Paduaner *Giustiniani* anſchließen.

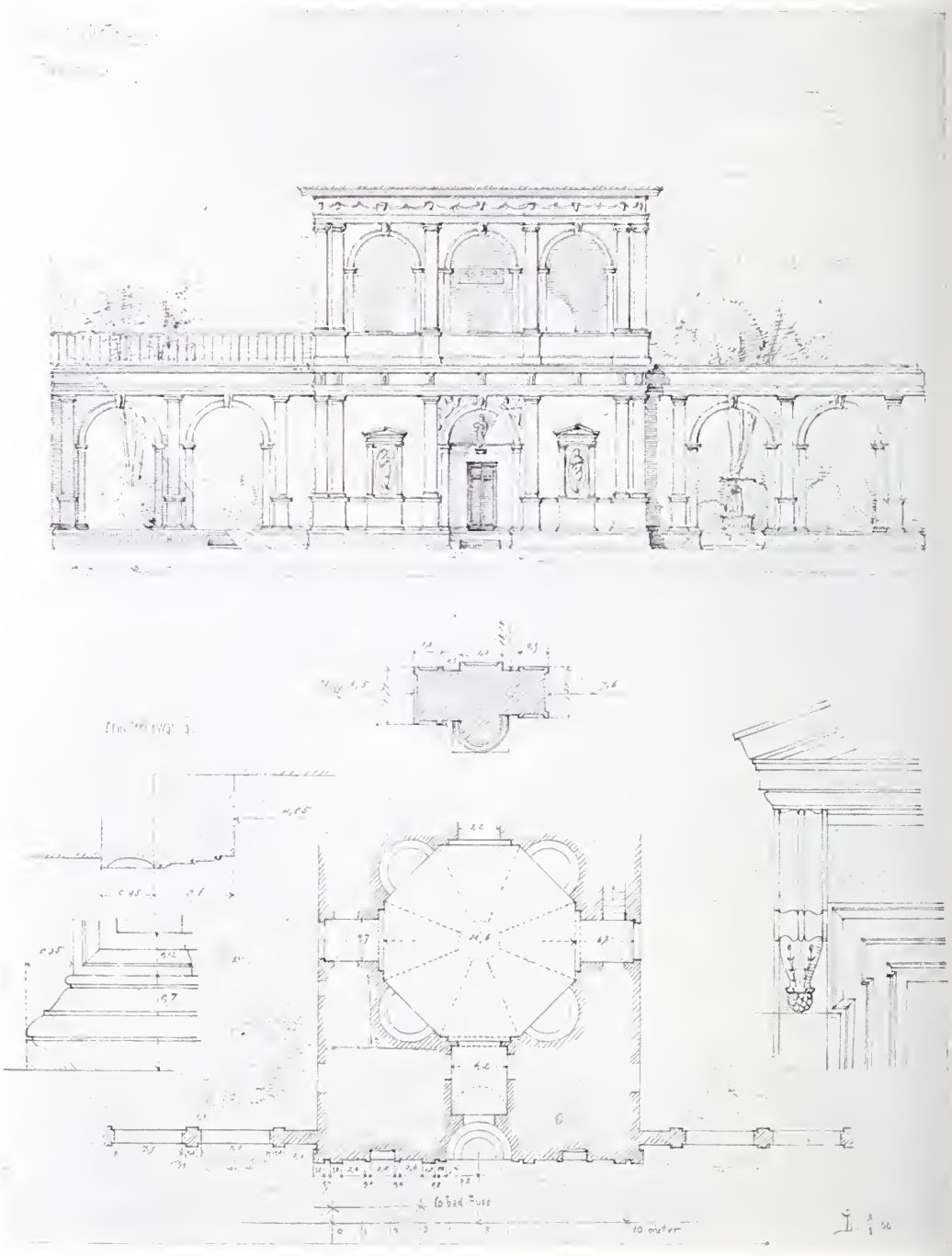
215. *Villa Giustiniani* in Padua.

Im Hofe, bezw. im Garten des *Palazzo Giustiniani* zu Padua ſtehen im rechten Winkel aufeinanderſtoßend ein Kaſino und eine Gartenhalle, die wir in Abb. 324 u. 325 nach eigenen Aufnahmen wiedergeben, Bauten, die einſt von *Falconetto* für *Luigi Cornaro* (1523) errichtet worden ſind, durchaus vornehm und edel in der Geſamterſcheinung und in den Einzelformen. Von den fünf Fenſtern des Obergeſchoſſes ſind gegenwärtig drei vermauert und mit Gipsfiguren ausgeſtellt.

Sehr hübſch iſt die Architektur des Kaſino entwickelt mit dem Oktogonſälchen in der Mitte, umgeben von vier Gelaſſen, dem Treppenhaus und Ver-

bindungsgängen nach drei Fenſtern und dem Haupteingang. Luftig und gut in den Verhältniſſen ſind die dreibogige Loggia im Obergeſchoß und die

Abb. 325.



Kaſino des *Palazzo Giustiniani* zu Padua. (Grundriß und Anſicht.)

Bogenſtellungen, welche den Abſchluß zwiſchen Hof und Garten bilden. Das Innere iſt mit kaſſettierten Gewölbchen und Groteskmalereien geziert, die zur

Zeit unſerer Aufnahme noch auf das beſte erhalten waren, gegenwärtig aber, wo die Räume in Miete gegeben ſind, Not leiden. Durch die Bogenhallen der Straßenfaſſaden führt ein ſchmaler Gang nach dem Hofe, in dem man ſolche Werke der Renaiſſance nicht vermutet, die leider dem Verfall entgegengehen

Dem Kleinen ſei das wohlbehaltene Große in dem *Palazzo del Tè* mit ſeinem Hofe, Garten und den *Casini* gegenübergeſtellt, das große fürſtliche Lufthaus der *Gonzaga* in Mantua. Von *Giulio Romano* (1524—1535) erbaut, mit Wandgemälden und Grotesken geſchmückt, durch Arbeiten des *Francesco Primaticcio* u. a. bereichert, gehört die innere Ausſtattung desſelben mit zu dem Vollendetſten, was Oberitalien aufzuweiſen hat. Die Anlage zeigt einen nahezu quadratiſchen Hof (46,1 × 45,2 m), der von Wohn- und Repräſentationsräumen (Tiefe der Räume etwa 8,3 m) umgeben iſt, ohne eine Korridoranlage. In der Längsachſe liegt eine mächtige offene Säulenhalle, die nach *R. Redtenbacher* „herrlich zu nennen, wenn nicht ihre Verhältniſſe ungünſtig, ſchwerfällig, die Architektur überladen mit mäßigem Detail wäre“. Eigenartig bleibt dabei doch die Löſung bei den Einſchnitten der 3 Bogenlunetten in die große Tonne der Halle (vergl. Abſchnitt von den Zentralanlagen, Sakralbauten). *C. Gurlitt* (a. a. O.) nennt die Tendenz des Baues überraſchend und unerfreulich, und die Architektur des Hofes ſchlimmer als die Außenſeite. Ich habe ſie im Abſchnitt XIII d. B. als belanglos und trocken, und für den italieniſchen Villen- oder Palaſtbau als nie typiſch geworden, bezeichnet. Von der geprieſenen und geſchmähten Halle aus führt der Weg über die Brücke eines Fiſchteiches nach dem großen inneren Ziergarten, der durch einen halbrunden Niſchenbau abgeſchloſſen iſt, bei deſſen Anfängen zwei *Casini* angelegt ſind, deren eines als Badepavillon mit entzückender Anlage und Ausſtattung dient (vergl. Grund- und Lageplan, Abb. 251). Die Exedra wurde 1630 zerſtört, auf Befehl *Napoleon I.* aber in etwas veränderter Form wieder hergeſtellt. 216. Lufthaus *del Tè* bei Mantua.

Der Bau iſt eingeſchoſſig, über einigen Gelaſſen auch mit einem Halbgeſchoß verſehen, aus behauenen Backſteinen gefertigt, die mit Putz überzogen ſind und einen Quaderbau nachahmen ſollen.

Die Straßenfaſſaden mögen meinethalben etwas an die Architektur der *Villa Madama* in Rom erinnern, die Hoffaſſaden aber ſicher nicht. Die Gartenfaſſade über den Fiſchteichen iſt in drei nahezu gleichgroße Trakte geteilt, von denen der mittlere mit einem Tempelgiebel abſchließt. Drei rundbogige und vier rechteckige Öffnungen durchbrechen die unteren Mauermaſſen, die Stützen ſind teils paarweiſe, teils zu vieren zuſammengekuppelt, etwas ſchwerfällig, und als Säulen toskaniſcher Ordnung ausgebildet. Die Seitentrakte rechts und links, deren Stützen aber willkürlich angeordnet, ſind ähnlich in den Motiven und abwechſelnd als Pfeiler und Säulen gebildet (vergl. Abb. 250).

Die geringe Tiefe der den Fenſterniſchen vorgebauten Vorräume, ſowie deren verminderte Höhe gegenüber den Hauptumfaſſungsmauern legen die Vermutung nahe, daß jene nicht im urſprünglichen Plane vorgeſehen waren und erſt während des Baues entſtanden ſind. Ohne ſie wären die Seitenflügel dieſer Gartenfront noch langweiliger geworden. Vielleicht empfand man es aber auch als eine Annehmlichkeit, von dieſen aus dem Spiel der Wellen in dem Karpfenteich zuzuſehen.

Zu einem eigentümlichen Schluß kommt *A. Haupt* (a. a. O.[153]) in ſeinen Betrachtungen über den Stil des Baues. Er hält ihn für das Schlußglied einer

[153]) Dr. A. Haupt, Baurat und Profeſſor in Hannover, ſagt in ſeiner Publikation über Palaſtarchitektur in Oberitalien und Toskana im XIII. und XVIII. Jahrhundert, Bologna, Ferrara, Modena, Piacenza uſw., daß der Grundplan

Entwickelungsreihe, die mit dem Schloß in Urbino beginnt und zu *Raffael*'s *Villa Madama* führt. Die „wenigen" Extravaganzen, denen wir hier begegneten, fußten gerade auf *Raffael*'s Studien der Antike und feinen letzten Ideen. Die durchgerutfchten „Schlußfteine der Architrave", die als verlängerte Triglyphen neben kürzeren in der gleichen Reihe gezeichnet find, feien ein Beweis, daß *Giulio Romano* an die (antiken?) römifchen Bauwerke hätte erinnern wollen. Als ob die gerutfchten Schlußfteine ein Charakteriftikum für jene Zeit gewefen wären! Dazu kommt noch das Hervorheben des wunderbaren Eindruckes (sic) des durchhängenden Steines „über" der Eingangstür des Tempels zu Balbek! Herr bleib bei uns! (Vergl. Abb. 206.)

Sehen wir uns doch in Mantua etwas weiter um, was dort *Giulio Romano* als Vertreter der römifchen Antike noch mehr geleiftet hat an „wenigen Extravaganzen"?

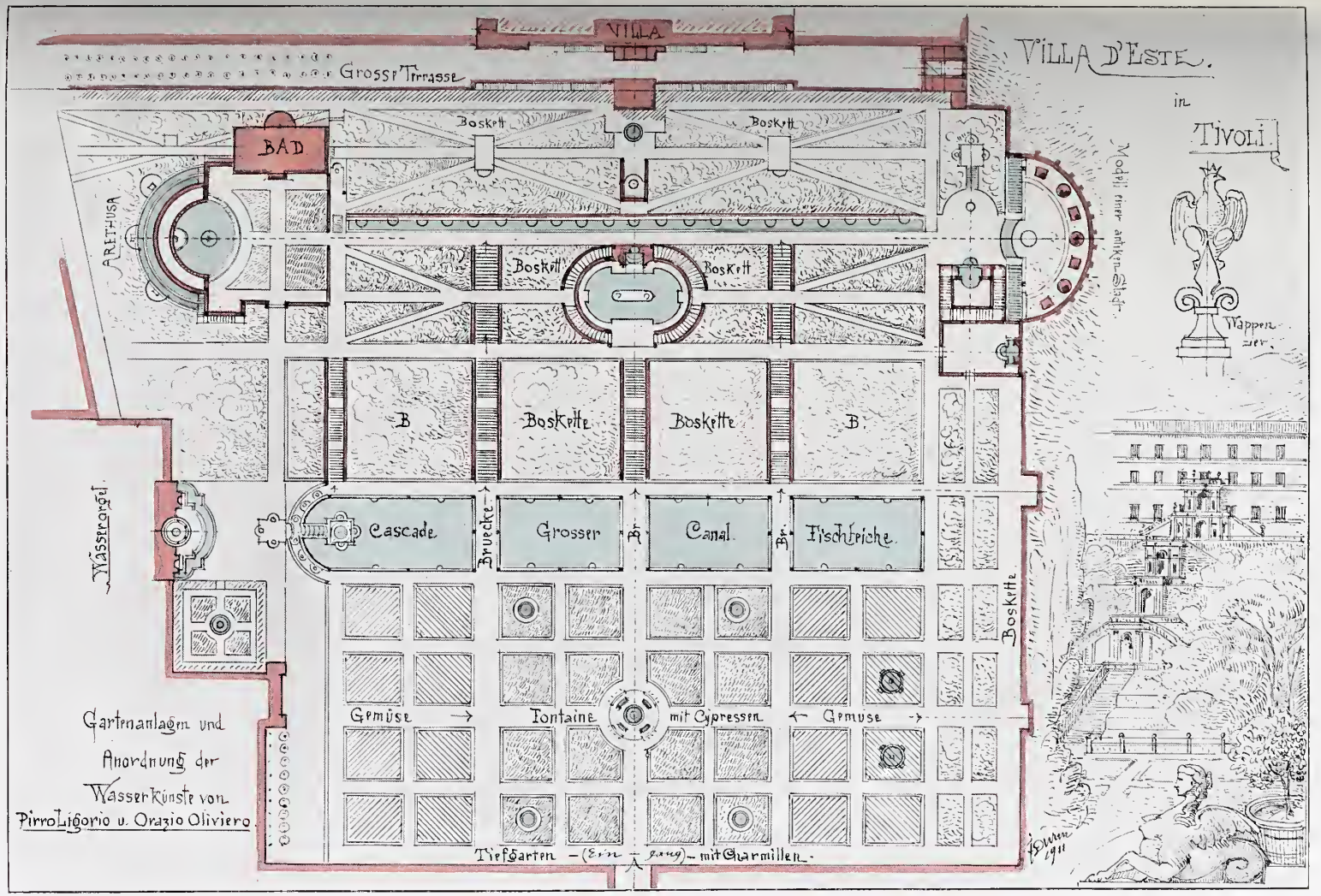
Sind feine torquierten Säulen im Turnierhof des *Palazzo Ducale* anftändige architektonifche Äußerungen an einem Monumentalbau? Oder aber ift der *Palazzo Colloredo* (jetzt *Palazzo di Giuftizia*) nicht eine Extravaganz κατ' ἐξοχήν? (vergl. Abb. 206 u. 276. Die Ausführung hatte bei demfelben *Battista Bertano*. Wieviel dabei auf deffen Rechnung kommt, ift fchwer zu fagen. *R. Redtenbacher* (a. a. O. S. 207) nennt ihn „unwürdig" eines *Giulio Romano*; *C. Gurlitt* hält die Faffade für die häßlichfte unter den Monumentalbauten Italiens (a. a. O. S. 91), und nur wenige Arbeiten des Südens und des endenden XVII. Jahrhunderts könnten hierin mit ihm rivalifieren. Seine Befchreibung der Faffade ift draftifch und nicht ganz wahr; denn diefe hat in den Verhältniffen und in den Profilierungen einzelner Teile auch wieder fchönes. Am *Palazzo del Tè* ift für mich die Architektur nur das tragende Gerippe, deren Vollendung man kaum erwarten konnte, um den glanzvollften Schmuck unterbringen zu können.

Wenn oben gefagt wurde, daß *Giulio Romano*'s Mantuaner Gartenfaffade im übrigen Italien keinen Anklang gefunden habe, fo follen doch vereinzelte Fälle aus dem XIX. Jahrhundert, aus der Zeit des „Neoklaffizismus" im Lande der Zitronen nicht vergeffen werden, fo z. B. die Theaterfaffaden von *S. Carlo* in Neapel und *della Scala* in Mailand. Im Ausland hat fie einen Vertreter in dem Engländer *Vanbrough* (geb. zu London 1666, geft. 1726, holländifcher Abkunft) gefunden, deffen Werke ebenfalls als folche ohne höhere künftlerifche Vertiefung, voll von Willkürlichkeiten und Plumpheiten bezeichnet werden (vergl. z. B. die Eckpavillons von *Blenheim-Castle* und den Entwurf zu einer Schloßfaffade bei *C. Gurlitt* (Gefchichte des Barockftils in England. III. S. 367). Aber auch diefe haben ihre Verehrer gefunden und finden fie noch.

Zwifchen den Mantuaner Architekturen *Giulio*'s und den Werken *Vanbrough*'s liegen etwas über 180 Jahre (wobei ich zunächft von dem zwifchenliegenden Einfluß *Palladio*'s [geft. 1580] auf die Architektur Englands und anderer Staaten abfehe). Und wieder find 180 Jahre verfloffen, und wir find in der Lage, *Julius Romanus redivivus* auch im Deutfchen Reiche feiern zu können. Alles kehrt wieder; man muß nur warten können, und fich des Vorhergegangenen bewußt bleiben.

---

des *Palazzo del Tè* von ihm in dem genannten Lichtdruckwerke mit feinem fehr befcheidenen Text (1908—1911) erftmals veröffentlicht worden fei. Das Original, Abb. 195 der 1. Auflage d. B. ftammt aus dem Jahre 1783 oder noch früher. Andere liegen dazwifchen. Die Abb. 251 der neuen Auflage ift nach dem genannten Original umgezeichnet.



Handbuch der Architektur II. 5. 2. Aufl.
J. M. Gebhardt's Verlag, Leipzig.

Nach einer Aufnahme des Verf.

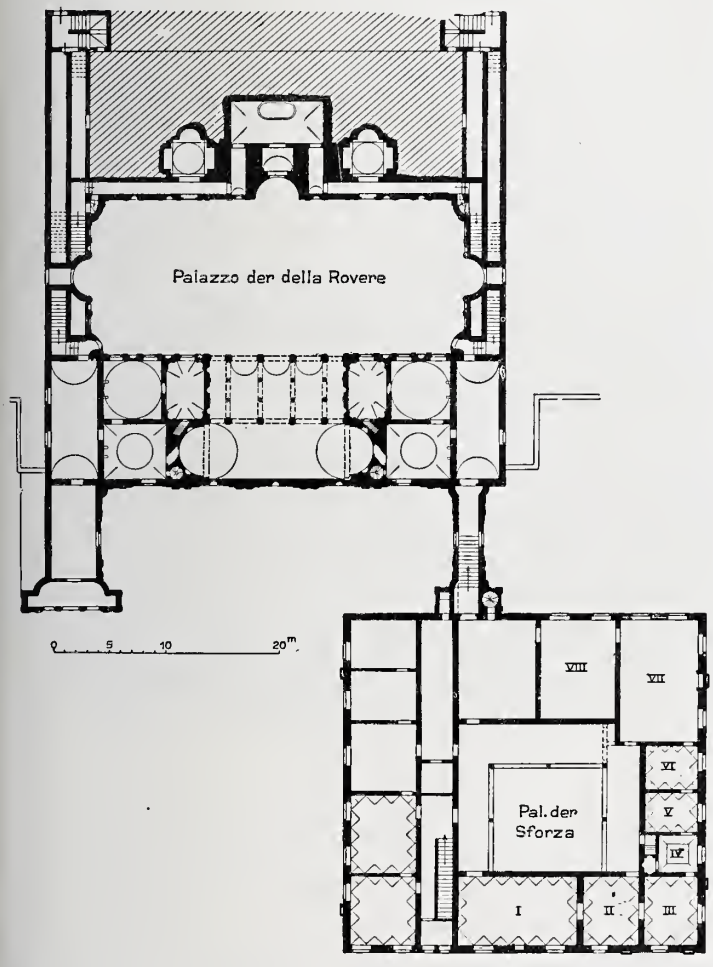
Gartenplan der Villa d'Este in Tivoli.

Der Adria zugekehrt liegt die bemerkenswerte *Villa Imperiale* bei Pefaro, die fich aus zwei, zu verfchiedenen Zeiten ausgeführten, durch einen obern Gang miteinander verbundenen Bauten zufammenfetzt. 217. *Villa Imperiale* bei Pefaro.

Die Erbauung des ältern Teiles wird dem *Alexander Sforza* zugefchrieben; man erzählt, daß *Friedrich III.*, von der Kaiferkrönung aus Rom zurückkehrend, den Grundftein gelegt habe. Über dem Einfahrtstor ift eine Tafel mit dem *Sforza*-Wappen eingemauert und der Infchrift darunter:

Alexander Sfortia MCCCCLXVIII. (1468)

Abb. 326.



Grundriffe der *Villa Imperiale* bei Pefaro. (*Sforza*- und *Rovere*-Bau.)

Sforza ftarb aber fchon 1466. Nach der Art der Ausführung dürfte fie fpäter erft eingefetzt worden fein. Im Grundplan find die Wohnräume jetzt um einen, nur auf drei Seiten von Hallen umgebenen, offenen Hof gruppiert; eine geradläufige Podeftreppe führt zum Obergefchoß. Die Säulenabftände im Hofe betragen gleichmäßig 4,70 m, die Säulen felbft find 3,94 m hoch und durch korinthifierende Kelchkapitelle in den Formen der frühen Zeit der Renaiffance bekrönt. Sie tragen fegmentförmige Backfteinbogen, die mit dürftigen Profilierungen verfehen find. Durch fichtbar gelaffene eiferne Zugftangen find Säulen und Bogen gegen ein Ausweichen gefichert.

Die Abmeffungen des Baues find nicht groß; feine Grundfläche ift etwa 33,0 × 30,0 m im ganzen; auf zwei Seiten find Terraffen vorgelegt. Als mittelalterliche Beigabe ift dem Bau ein viereckiger Turm zugelegt, der in den obern Teilen reftauriert erfcheint. Die Umfaffungsmauern find aus verputztem Backfteinmauerwerk ausgeführt, deren Fenfteröffnungen unregelmäßig, wie es die Zimmereinteilung im Grundplan mit fich brachte, angeordnet find. Wie beim Umbau des *Genga* die eine Hoffeite vermauert und das Treppenhaus neu eingefügt wurde, fo find wohl auch die urfprünglichen Fenfter dem gleichen Schickfal verfallen und die

jetzigen nur nach Bedarf, oder wie es die Neuanordnung der Zimmer verlangte, angelegt worden. Der Turm ſpringt nur wenig über die Faſſadenfläche vor, das Hauptgeſimſe iſt nach frühmittelalterlicher Weiſe unter Zuhilfenahme von Normalſteinen ausgeführt; die Kamine ſind, wie allenthalben im Venezianiſchen und im Friaul, in die Umfaſſungsmauern gelegt und treten ſehr bemerklich hervor; einige dürften wohl ſpätere Zugaben ſein (vergl. Abb. 78). Die an den freien Ecken und in der Mitte der Südfront vorhandenen konſolenartigen Auskragungen mit Bogenfrieſen dürften kleine, mit Zinnen bekrönte Aufbauten getragen haben. Ein Geſamtbild nach meiner Aufnahme vom April 1910 gibt Abb. 327.

Abb. 327.

Geſamtbild von der *Villa Imperiale* bei Peſaro.

Die Innenräume leiden etwas unter der Kleinheit, beſonders der Höhenabmeſſungen, und das photographiſche Bild des großen Saales täuſcht (vergl. Abb. 331).

Über die Innendekoration hat ſich *Thode* im Jahrbuch der Königl. Preuß. Kunſtſammlungen 1888 ausgeſprochen, die Tätigkeit des *Giov. Battist. Dossi* und den Wert ſeiner Landſchaftsmalereien prüfend, die übrigens vor etwa 30 Jahren nach Ausſage des Kaſtellans reſtauriert worden ſein ſollen. *F. Seitz* beurteilt in abfälliger Weiſe die geſamte Innendekoration (Deutſche Bauzeitung 1905). Sehr eingehend, durch recht gute Aufnahmen unterſtützt, beſchäftigt ſich damit Dr. *B. Patzak* in ſeinem Buche über die *Villa Imperiale* bei Peſaro (1908, Kap. IV. Innendekoration der *Sforza*-Villa). Er hält dabei eine ſtilkritiſche Analyſe von Fresken, die zum größten Teil übermalt oder verwittert ſind und deren Urheber in ihrem ſonſtigen Schaffen noch wenig erforſcht ſeien, für ſehr ſchwierig, und tadelt *H. Thode*, daß er ſich über dieſe Klippen mit allgemeinen

Vermutungen, die jeder Begründung entbehrten, hinweggeholfen habe. Ich tadle ihn darum nicht. *Patzak* bietet zunächſt nicht weniger als 58 Abbildungen von Gemälden von überall her, und ſpäter noch weitere, nur nicht aus der *Villa Imperiale*. Für das Gebotene ſcheint mir das beigeführte Material zu wuchtig. Dann erſt beginnt der Reigen der Villenfresken mit der Dekoration des ſog. Eidſchwurſaales und ſeiner im Motiv total verfehlten Behandlung der Decke und der Wandflächen. *Seitz* hat recht, wenn er die roten, von Putten gehaltenen Gardinen über den Landſchaften als die Arbeit „eines neuen Malers mit Tapezierer-Empfindungen“ bezeichnet; bei der Einſchätzung der übrigen Arbeiten geht er aber wohl etwas zu weit. In der *Camera delle Cariatidi* (*Patzak*, Abb. 206 a. a. O.) haben die Figuren etwa die Höhe der Durchgangstür, ſind alſo kaum etwas über Lebensgröße und nichts weniger als „rieſengroß“. Sie tragen Girlanden in Bogenform und Stengel aus Schilfrohr und gehören mit zu einem der intereſſanteſten Dekorationsmotive der Zimmer. Die Decke mit den Lunetten der *Camera dei Semibusti* erinnert an *Giulio Romano* und iſt ein gutes Dekorationsſtück. Ebenſo hübſch iſt die Ausſchmükkung des *Gabinetto* mit den raffaelesken, gleichfalls nur lebensgroßen, anmutigen Karyatiden, ſowie die der *Camera degli Amorini* uſw. Auch hier überwiegt wieder das zur Vergleichung herangezogene Material die Zahl der Originalſtücke.

Bei der Schilderung des *Sforza*-Baues ſind *F. Seitz* einige kleine Verſehen unterlaufen; z. B. iſt die Angabe, „daß der Turm ohne Vorſprung aus der Wandfläche aufſteige“, nicht zutreffend, denn er tritt tatſächlich aus dieſer hervor (vergl. die Abb. 327 und die große Autotypie des *Bertulli* bei *Patzak* S. 61). Dazu wird weiter geſagt, die Südfront habe keinen Riſalit, ein ſolcher wird aber von ihm (Abb. I, Anſicht der Villa [Deutſche Bauzeitung 1905]), gezeichnet. Tatſächlich iſt an der Stelle nur ein Kamin herabgeführt. Die Beigabe eines guten Schnittes nach der Tiefe der Bauanlage wäre wohl auch freudiger begrüßt worden als die zweifelhafte Vogelperſpektive. Die Innenanſicht des Hofes iſt wahrſcheinlich nach einer ſchlechten Photographie gezeichnet; ein ſolches Zerrbild empfängt das menſchliche Auge nicht; man glaubt, es mit einem Halbkreisbogen neben einem mächtigen Korbbogen zu tun zu haben. Gut, daß ein Grundriß die Aufklärung gibt (vergl. auch das Autotyp bei *Patzak* nach *Bertulli*). Über kleine Verſtöße in der Ausdrucksweiſe, wie z. B.: ſparſame Geſimſe, die Verteilung der Fenſter nach dem „innern Bedürfnis“, flache Hauptgeſimſe, weit ausladende Kapitelle der Hofſäulen (das Gegenteil iſt richtig, vergl. die Abbildung bei den Korinthi-Kapitellen), wollen wir hinwegſehen, denn darin iſt ihm *Patzak* über, wenn dieſer von „linſenförmigen Stützpfeilern“, oder von der „kubiſchen Geſamtheit des Gebäudes, die einen zweigeſchoſſigen, in Backſteinen ausgeführten Würfelbau bilde“, ſpricht, oder von einem „Veſtibul mit Ausniſchung“, oder einem mit einem Muldengewölbe „eingedeckten“ Saal, oder von „Zackenbrüſtungen“, die wohl einen Zinnenkranz bedeuten ſollen. Was eine „Hügelabdachung“ iſt, wird wohl auch nicht überall verſtanden werden. Wenig erfreulich ſind auch die Vorträge über „unregelmäßige Würfel“ und das „belebende Zauberſpiel der Zierſchatten“ uſw. Von einer Zergliederung der äſthetiſierenden Ausholungen ſehe ich lieber ab.

Der Fries des *Rovere*-Baues trägt die Inſchrift: *Fr. Mariae Duci metaurensium a bellis redeunti Leonora uxor animi eijus causa villam exaedificavit.*

Der *Sforza*-Bau, von ſeinen ſpätern Zutaten befreit, wurde das typiſche Bild eines ländlichen toskaniſchen Herrenſitzes. An ihm kann auch beobachtet werden, wie man ſich in Italien zu jener Zeit mit Normalbackſteinen geholfen hat, um Geſimſe herzuſtellen, die gewiß niemand in Werkſteinen vor- oder nachgemacht hat (vergl. Abſchnitt V, Abb. 78).

Der zweite Bau wurde nach *Vasari* (*Vita di Genga.* XI.) von *Girolamo Genga* 1528 für den Herzog *Francesco Maria delle Rovere* von *Urbino* erbaut, aber nie vollendet.

H. Thode verlegt die Erbauungszeit des *Genga*-Baues in das Jahr 1530. Daß er nie vollendet war, beruht wohl nach dem derzeitigen Zuſtand des Baues auf einem Irrtum.

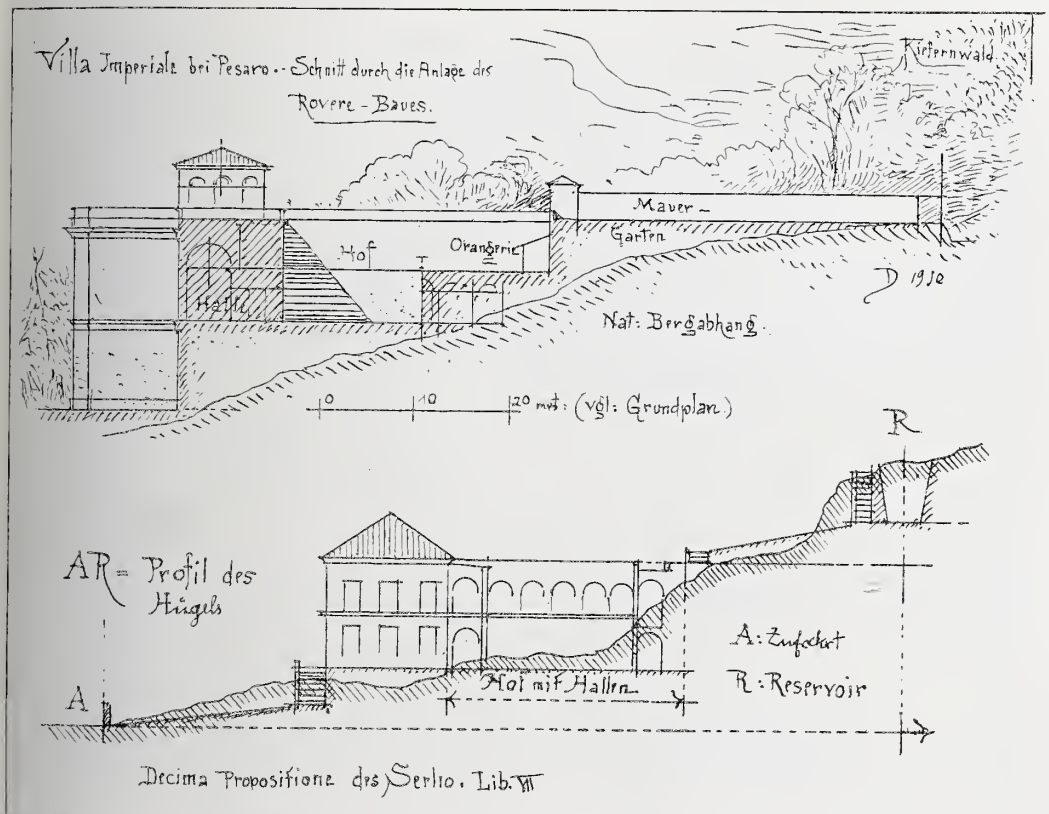
Abb. 328.

Risalit der *Villa Imperiale* bei Pesaro.
(Ansicht nach der Restauration des Baues im Jahre 1910.)

In drei Abſtufungen (Terraſſen) erhebt er ſich auf dem anſteigenden Gelände, und zeigt unten ein bedeutendes Hallengeſchoß, und darüber eine geſchloſſene Pilaſterfaſſade, hinter der die großen Prunkräume mit dem Hofe liegen (vergl. Abb. 329 und die *Decima propositione* des Libro VII bei *Serlio*).

Gedeckte Treppenanlagen führen vom Erdgeſchoß, rechts und links der Baugrenze, nach dem Obergeſchoß mit dem Binnenhof und den Grottenanlagen. Dieſen gegenüber öffnet ſich eine fünfſchiffige Säulen- und Pfeilerhalle, durch die man in den oblongen, tonnengewölbten »*Salone*« mit ſeinen Exedren und

Abb. 329.



Schnitt durch das Gelände der *Villa Imperiale* bei Peſaro nach der Ausführung und Profil einer Villenanlage nach dem Vorſchlage *Serlio*'s.

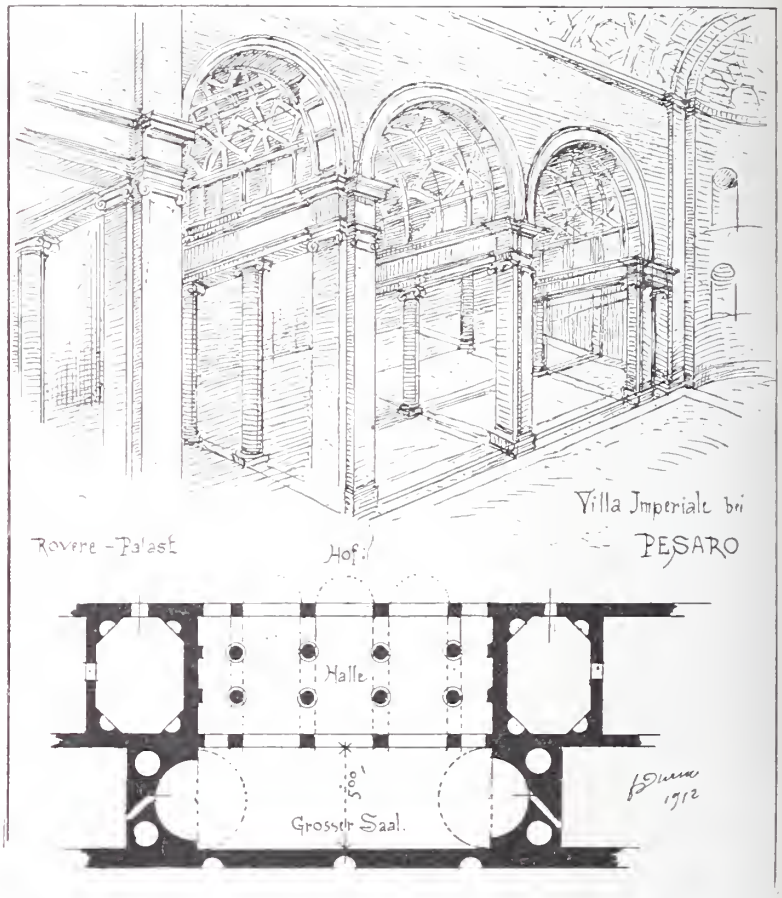
Nebengemächern gelangt (vergl. Abb. 55 bei *Patzak* nach *Bertulli*). Ein prächtiges Architekturſtück! (Vergl. auch Abb. 330.) Über dem Grottenbau erhebt ſich der erſte Ziergarten mit ſeinen Spalieren und Gewächshäuſern und der Front nach Süden. Die letzte Erhebung bildet der große Garten mit der Abſchlußmauer nach dem Bergwald (vergl. den Schnitt unter Zugrundelegung der Aufnahmen *Buonamicis* und nach eigenen Notizen dargeſtellt und Abb. 329).

Mit ſeinen Hof-, Garten- und Terraſſenanlagen, der weitſchichtigen Außenterraſſe mit dem Blick auf die reiche Landſchaft und den beiden Belvedereaufbauten gibt der Bau ein ziemlich unverfälſchtes Bild des Typus der römiſchen Villen der ſog. Hochrenaiſſance — aber ohne deren Waſſerkunſtanlagen! Der Bau geriet in Verfall; von ſeinem Ausſehen im Jahre 1890 gibt *F. Seitz*

ein Bild a. a. O. Sein jetziger Befitzer, der *Principe Albani-Castelbarco*, läßt ihn wiedererftehen. Was gemacht wurde, ift gut gemacht. Abb. 328 gibt eine Teilanficht des wiedererftandenen Eckpavillons nach meiner Aufnahme im April 1910 [154]).

Auch diefer Bau ift wie der *Sforza*-Bau aus Backfteinen hergeftellt und mit Putz überzogen mit Ausnahme der Konfolen im Gefimfe, der erhaben aufgefetzten Buchftaben der Infchrift im Fries und der Baluftraden, die aus iftrifchem Kalkftein, weißem Marmor und weichem Kalkftein ausgeführt find. Das bei der Reftauration verwendete Backfteinmaterial hat eine hellrötliche Farbe bei weißer, abgeriebener, alfo nicht ausgefprochener Verfugung. Möglich, daß die Architektur auch bemalt war, was aber nicht urfprünglich zu fein braucht. Vielleicht haben die Jefuiten-Patres auch einen Anteil daran. Die Südfront ift durch zwei ungleichbreite Rifalite gegliedert (die Unregelmäßigkeit ergab fich durch die Anlage des Verbindungsganges vom alten zum neuen Bau), ihre Faffade befteht aus zwei Gefchoffen, deren unteres eine Anordnung von gefchloffenen Nifchen mit Pfeilerftellung ift, deren oberes durch gekuppelte, fchlanke, wenig vortretende, jonifche Pilafter mit zwifchenliegenden Halbrundnifchen und kleinen Fenftern belebt wird. Darüber erftreckt fich das antikifierende Hauptgefimfe und über diefem eine hohe Attika mit der genannten Marmorbaluftrade und den beiden Belvederen. Letztere find bei *Herdtle* und *Seitz* am richtigen Platz, bei *Mancini* (*Patzak.* S. 84) am falfchen. Zur Belichtung der hinter der Südfront

Abb. 330.

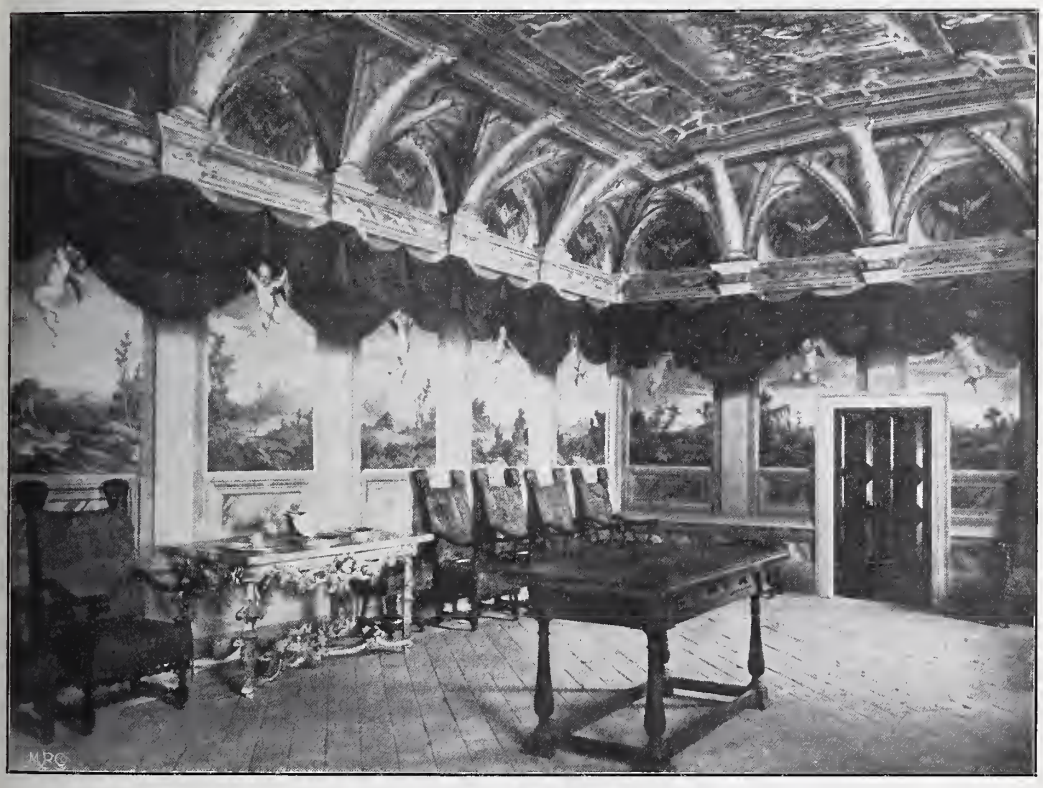


Blick vom großen Saale nach der Halle der *Villa Imperiale* bei Pefaro.

[154]) Von 1737—1763 war die Villa verlaffen, *Clemens XIII.* gab fie den Jefuiten, die fie etwas inftand fetzten. 1777 kam fie an die *Albani*, die fie noch befitzen und wiederherftellen (nach *F. Seitz* a. a. O.). Vergl. auch: *L'Imperiale Castello sul Colle di San Bartolo presso Pesaro, gia degli Sforza e dei della Rovere oggi del Principe Albani, descritto e illustrato di Gualterio Federici.* Pefaro 1881.

liegenden Innenräume ſind nur die zwei ſeitlichen Rechteckfenſter über den Niſchen herangezogen, während der Riſalit eine dreifach gekuppelte Fenſteranlage aufweiſt (vergl. Abb. 328). Die Wandflächen der 3 Niſchenfelder ſind auf drei Seiten nochmals umrahmt, bei denen der beiden Fenſterfelder haben an Stelle der Rahmenſtreifen, die gekuppelten Pilaſter noch Halbpilaſter als Begleiter. Das iſt von *Buonamici* und nach ihm von *Herdtle* überſehen worden, *Mancini* und *Seitz* zeichnen es richtig. Die Niſchenhallen des Erdgeſchoſſes ſollen, nach *Seitz*, ihr Vorbild in den Seitenſchiffen der *Maxentius*-Baſilika zu Rom haben. Warum gleich zum Höchſten greifen? Was haben dieſe

Abb. 331.



Anſicht des großen Saales im *Sforza*-Bau der *Villa Imperiale* bei Peſaro.

beiden Anlagen miteinander zu tun? Man vergleiche doch Gleiches mit Gleichem. Ein näher liegendes Vorbild, vom gleichen Gedanken zu gleichem Zwecke dienend, wären doch die Subſtruktionen der *Poikile* in der *Villa Hadrians*; dort ſind wenigſtens die Größenverhältniſſe die nahezu gleichen, aber bei Peſaro immer noch kleiner als in Tivoli (vergl. *Durm, J.* Baukunſt der Etrusker und Römer. II. Teil. Bd. 2, 2. Aufl. dieſes „Handbuches“).

Die Archivolte der Niſchenbogen ſind unprofiliert, aber durch den Schlußſtein ausgezeichnet, die Bogenzwickel flach umrahmt. Die Grottenfront des Hofes zeigt eine ähnliche Gliederung durch joniſche Doppelpilaſter und Niſchen wie die äußere Südfaſſade, in der Mitte aber eine große Bogenniſche, durch welche der Eingang in die Grotten unter der Terraſſe führt. Den Fries ziert auch hier eine Inſchrift mit großen erhaben gearbeiteten Lettern: »*Pro Sole pro*

pulvere pro vigiliis pro Laboribus ut militare negotium requiete interposita Clariorem laudem fructusque uberiores pariat.« Daß diefe, dem Salone gegenüberliegende Wand, eine Gartenterraffe trage, ift wohl eine technifche Flüchtigkeit (*Seitz*, S. 416). Stuckreſte aus einem Zimmer des Obergefchoſſes der *Rovere*-Villa gibt *Patzak* in Abb. 66 feines Buches.

Es ift ein Verdienſt von *F. Seitz*, daß er in feinem Auffatz die Grundriffe der beiden Villen nach dem Vorgang *Buonamici*'s (vergl. Abb. 30 bei *Patzak*) dem großen Publikum gegenüber in ihrem Zufammenhang gegeben hat. Das Zufammenlegen der beiden Riffe ift von ihm aufgenommen worden, ohne aber den Fehler *Buonamici*'s bei der Turmanlage zu verbeffern (vergl. Abb. 326). Was *Herdtle* bei *Burckhardt* (1878) an Grundriffen und Schnitten nach Zeichnungen aus dem Archiv des *Municipio* von Pefaro gibt, hat er dort wohl fo vorgefunden und die Verftöße gegen das, was *Seitz* gibt, find nicht fo erheblich, daß man fich darüber, wie gefchehen, groß aufhalten müßte. Seine Maße ftimmen, und nur bei dem Rifalit der Südfront hat er fich geirrt (vergl. Abb. 149, *Buonamici-Herdtle* und Abb. 2, *Seitz*). *Seitz* gibt überhaupt nur die Grundriffe des Obergefchoſſes beider Paläfte. *Herdtle*'s Schnitt ift korrekt (Abb. 151 a. a. O.) und trägt jedenfalls mehr zum Verftändnis der Anlage bei, als verfchiedenes andere. Er verlangt höchftens eine Vervollftändigung im ganzen. Die Anlage des Vorgartens nach Süden mit feinen tiefen fchattigen Nifchen, der gegen die Sonne gefchützte Hof in feiner laufchigen Kühle, die Gefellfchaftsräume im Obergefchoß mit ihrem gedämpften Lichte, der Blick von dort auf den höher gelegenen Ziergarten, die Anordnung des großen Gartens mit feinen Wandelgängen und der abfchließende Park machen den Bau *Genga*'s zu einem vollendeten Meifterwerke, das die Beachtung aller und eine Erhaltung auf ferne Zeiten wohl verdient.

218. Genuefer Villen.

Die Villen Genuas leiden zum Teil am gleichen Mangel, wie die toskanifchen: an Waffermut und dem Fehlen reicher Waldungen; dafür hat man aber als Entfchädigung eine meift herrliche Ausficht (*Giardino Boboli* bei *Pitti* in Florenz, *Villa Pallavicini* in Genua) auf eine gefegnete Campagna, Berg- und Meerferne. *»Montagne senza alberi, mare senza pesce . . . .«*, rauhen und heißen Winden, der Unannehmlichkeit ftaubiger Landftraßen ausgefetzt, haben diefe Landfitze doch wieder ihre Vorzüge in der üppigen Mittelmeer-Vegetation. Zu den Pinien, Zypreffen und Agaven, die fich zum Teil auch an den oberitalienifchen Seen wiederholen (vergl. Abb. 332 bis 334), gefellen fich an der Riviera die Palmen. Weitfchauende Naturen, unternehmungsluftige Handelsherren gingen aus diefem Stückchen Erde hervor, aber keine Künftler und kunftbedürftigen Menfchen. Das Kapital mußte wirtfchaftlich rentieren, trotzdem aber finden wir keine Armfeligkeit in Sachen der Architektur. Bei der Ausführung der Villen zeigt fich Sparfamkeit in der Verwendung des Marmors, an feiner Stelle begnügte man fich mit Bruchfteingemäuer, mit Putz- und Stuckaufträgen und bunter Bemalung. Die vollen Farben der Natur, in der nichts bunt erfcheint, machten fich auch an den Werken der Architektur bemerkbar, ohne daß die Monumentalität darunter Not gelitten hätte.

Die Anlagen der Villen und Gärten am Bergabhang bedingte auch hier eine eigenartige Dispofition im ganzen, wobei übrigens zwei Syfteme nebeneinander laufen. Einmal liegt das Wohnhaus hart an der Zufahrtsftraße, wobei fich die ausgedehnten Gartenanlagen nach der Bergeshöhe zu entwickeln, oder das Kafino krönt das obere Ende derfelben und man fteigt von ihm durch die Gartenanlagen hinab.

Die von *Galeazzo Alessi* in und um Genua erbauten Villen (1512—72) gehören mit zum beften, was von Architektur an der liguriſchen Küſte geboten wird.

Abb. 332.

Zypreſſen am Lago di Como.

Abb. 333.

Zypreſſen der *Villa Falconieri* bei Frascati.

Als hervorragende Beiſpiele ſeien angeführt:

Die von *Alessi* 1560 erbaute *Villa Scassi* in Sampierdarena bei Genua, deren Kaſino zunächſt der Zufahrtsſtraße gelegen iſt. Die Gartenanlagen ent- 219. *Villa Scassi* bei Genua.

wickeln ſich wie bei den römiſchen Villen, mit ihren Rampen, Fontänen, Baſſins, Terraſſen mit Grotten, in der Längsachſe liegend, nach dem Berge anſteigend. Das Kaſino iſt etwa 60 m von der Straße abgerückt, ſeine Faſſade dreiteilig mit ganz flachem Vorſprung. Die Anlage iſt auf einem etwa 350 m tiefen Gelände ausgeführt, auf dem ſich die Gärten, mit ihren Wandelgängen und Waſſerbaſſins von 31×35 m und 37×45 m Fläche entwickeln. Es iſt eine der großartigſten Villen- und Gartenanlagen Genuas, die der Hauptſache nach, ohne weſentliche Veränderung auf uns gekommen iſt (vergl. Tafel 82—86, Grundplan und Schnitt nach den Aufnahmen in *R. Reinhardt* in Genua und ſeinen Bauten[155]).

Abb. 334.

Tiefgarten auf Iſola bella am Lago maggiore.

220. *Villa Sauli.*

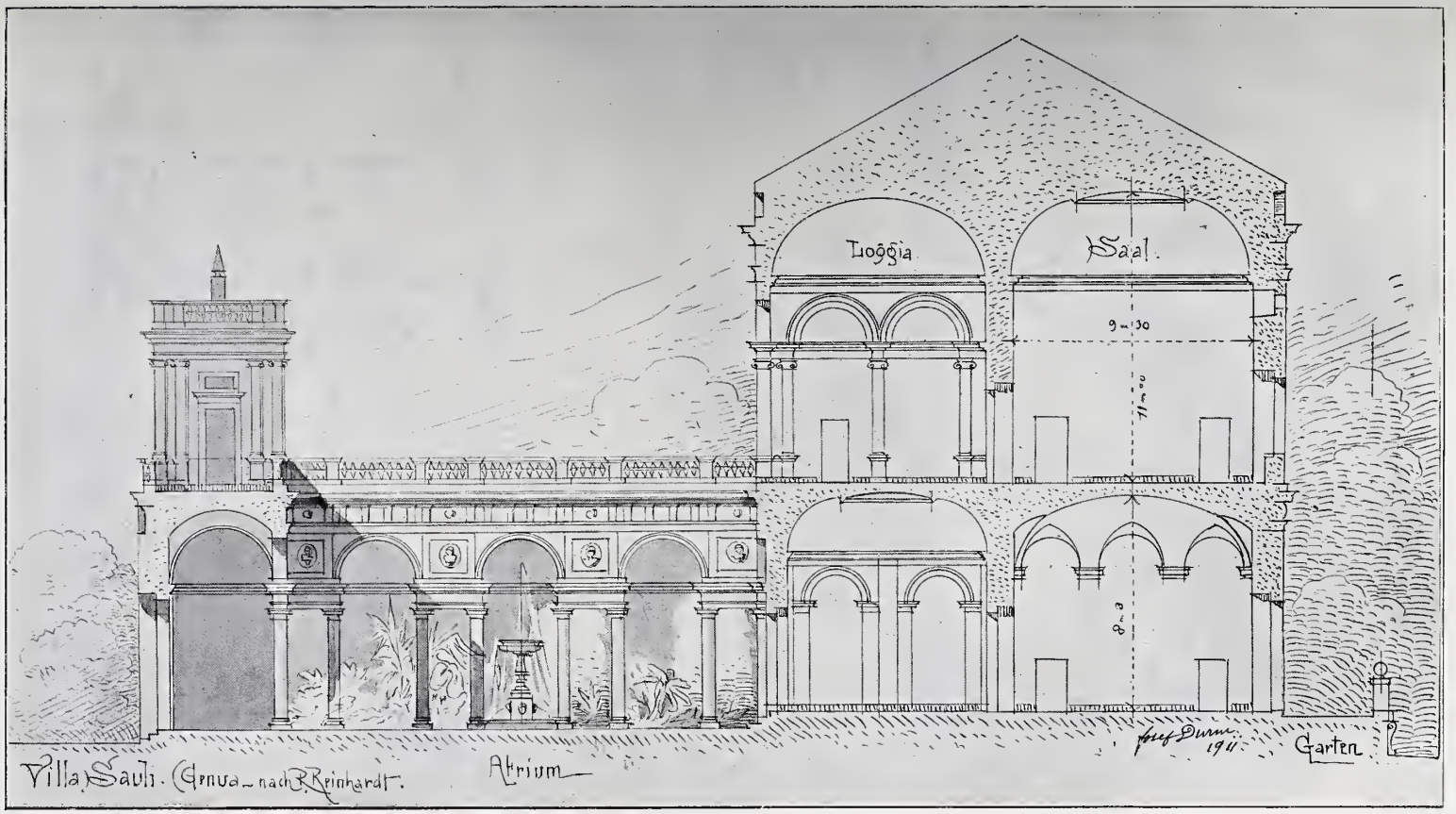
Eine intereſſante Anlage gibt die *Villa Sauli* mit einem auf drei Seiten von Säulenhallen umgebenen Vorhof vor dem Kaſino, das durch eine dreibogige Loggia an der Eingangsfaſſade geöffnet iſt (vergl. Abb. 335).

221. *Villa Cambiaso* bei Albaro.

Das Erſtlingswerk des *Alessi* finden wir in der 1548 erbauten *Villa Cambiaso* bei Albaro. Sie hat einen nahezu quadratiſchen Grundplan bei dreiteiliger Faſſade, mit dreibogigem, offenem Veſtibül zwiſchen den Eckriſaliten. Das Erdgeſchoß iſt durch Dreiviertelſäulen doriſcher Ordnung gegliedert, das Obergeſchoß

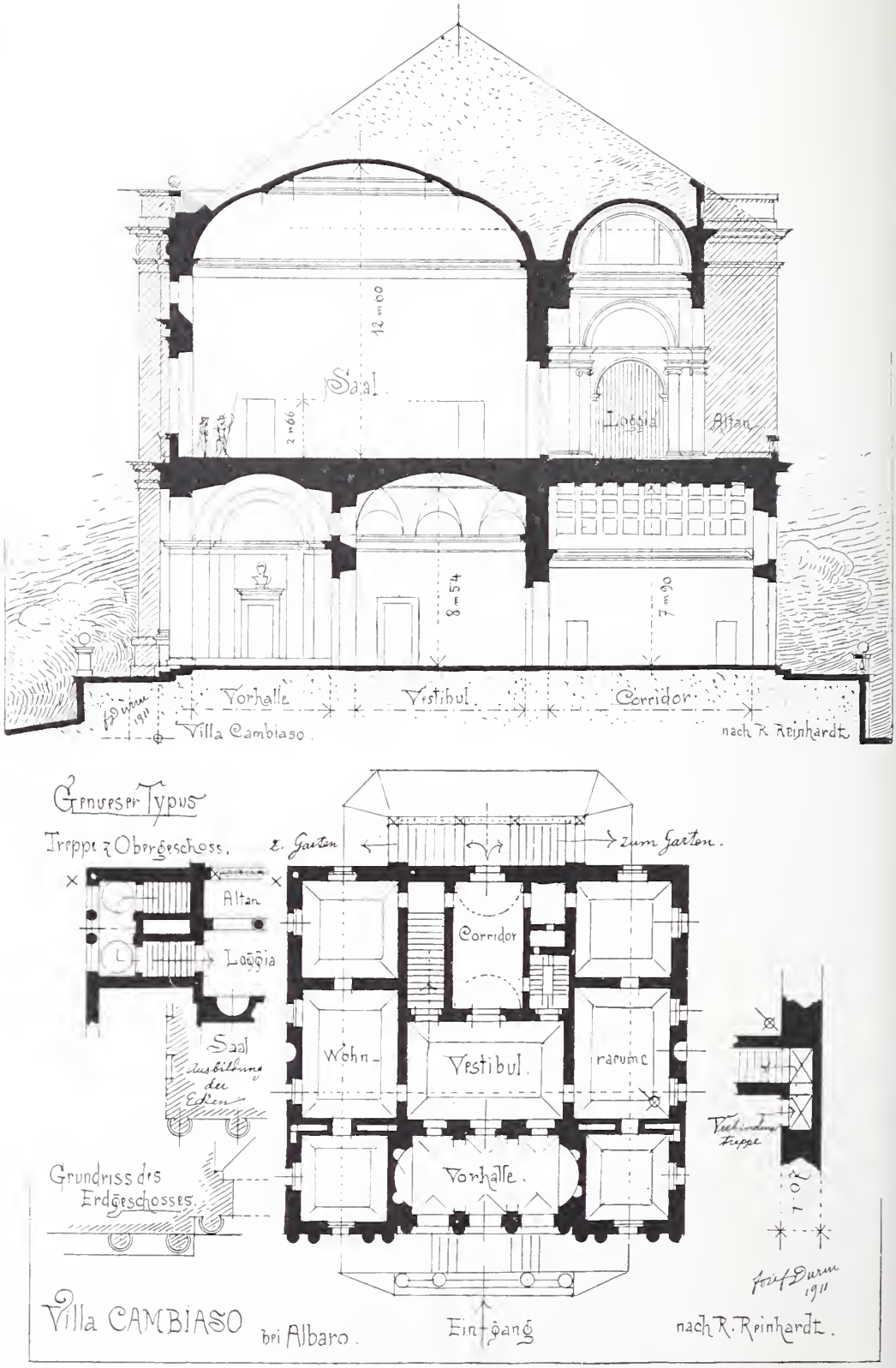
[155]) Eine größere Anzahl der Genueſer Villen iſt veröffentlicht bei: REINHARDT, R. Palaſt-Architektur in Oberitalien und Toskana vom XV. bis XVIII. Jahrhundert. Genua. Berlin 1886. *E. Wasmuth* und GAUTHIER, P. *Les plus beaux édifices de la ville de Gênes et de ses environs.* Paris 1830. Dieſes Werk iſt für das Studium beſonders empfehlenswert. Eine Anzahl von Aufnahmen dieſes Werkes iſt im Texte bei *Reinhardt* abgebildet. Vergl. auch: *Palazzi antichi di Genova, raccolti e disegnati da Pietro Paolo Rubens.* Anverſa 1652.

Abb. 335.



Genuefer Villa. Schnitt durch die *Villa Sauli* mit Vorhof.

Abb. 336.



Schnitt und Grundriß der *Villa Cambiaso* bei Albaro bei Genua.

durch korinthiſche Pilaſter. Hochgeſchoſſe mit Mezzaninen, Konſolengeſimſe und Attika ſind die üblichen Beigaben, über welche die Genueſer Villen nicht hinauskommen. In modernem Sinne ſind ſie im Aufbau weniger maleriſch geſtaltet als die toskaniſchen und römiſchen. Auch hier führen Rampen zum hochgelegenen Kaſino hinan (vergl. Abb. 336, Schnitt und Grundriß).

222. *Villa Pallavicini.*

Von *Alessi* in der Zeit von 1560—72 iſt auch die *Villa Pallavicini delle Peschiere*, ein Putzbau aus Bruchſteinen. Das Kaſino mit vorgezogenen Seitenflügeln liegt hoch; Rampen und Grotten führen nach einem Tiefgarten hinab.

223. *Villa Franzone.*

Auch bei der *Villa Franzone* in San Francesco d'Albaro, im XVII. Jahrhundert von *Borsotto* gebaut, iſt das hochgelegene Kaſino nach der Meeresſeite und der Tiefgarten nach der Landſeite gerichtet.

224. *Villa Paradiso.*

Die *Villa Paradiso* in San Francesco d'Albaro, um 1600 von *Vanonè* erbaut, zeigt eine lang anſteigende Rampe vom Eingangsportal an der Straße bis zum zweigeſchoſſigen Kaſino mit den üblichen Mezzaninen und mit Veſtibülen nach zwei Seiten in der Mittelachſe. Die Grundrißform iſt rechteckig und die Faſſade in eine Mittelpartie mit zwei Riſaliten zerlegt; im Obergeſchoß iſt einerſeits eine durch die ganze Tiefe des Baues führende Loggia angeordnet, andererſeits eine zweite, die nur ſeine halbe Tiefe einnimmt. Das Äußere zeigt reiche Detailformen und ſchließt mit einem Konſolengeſimſe und einer Attika darüber ab.

225. Neapolitaniſche Villen.

Keine bedeutende neapolitaniſche Villa geht über das XVIII. Jahrhundert hinauf. Ältere Anlagen auf dem Vomero reichen ſchon wegen des Waſſermangels an die römiſchen nicht heran, „allein ſie ſind alle ſo gelegen, daß die Ausſicht auch die prächtigſte Einrahmung würde vergeſſen machen".

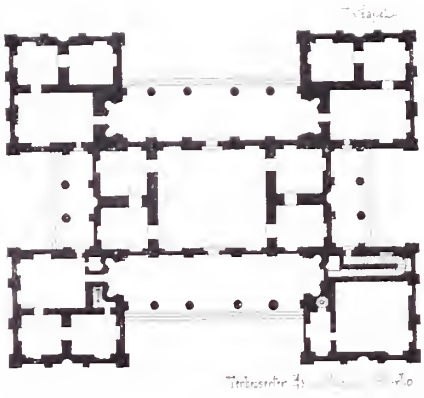
226. *Poggio Reale.*

Bei den Villen dürfte der bereits bei den Neapeler Paläſten (ſiehe Abſchn. XIII) angeſtreifte Sommerpalaſt — alſo Villa mit vielen Gartenanlagen — *Poggio Reale* des Königs *Alfonso* weiter in Betracht kommen, von dem *Serlio*, Lib. III, S. 121 ff. ſagt: »*Questo palazzo per cosa moderna ha bellissima forma*«. Den Hof umgaben durch zwei Stockwerke gewölbte Arkaden; ſeine Bodenfläche lag einige Stufen tiefer als der untere Bogengang, der ſo das Ausſehen eines Baſſins erhielt, zu dem ringsum durchlaufende Stufen hinabführen (Abb. 338: Grundriß nach *Serlio*). Hier aß und vergnügte ſich der König »*con quelle Madame e Baroni*«, die er geladen. Der Höhepunkt des Vergnügens war dann erreicht, wenn der König im Stufenbau einige Schleuſen öffnen ließ, durch welche Waſſer in den Hof eindrang: »*dimodo che le Madame ed i Baroni rimanevano tutti nel acqua e cosi ad un tratto quando pareva il Re facea rimaner quel luogo asciutto, nè vi mancavano vestimenti diversi per rivestirsi, ne anco richissimi letti apparati per chi volesse reposarsi.*« — »*O delitie Italiane come per la discordia vostra siete estinte*«, ruft *Serlio* nach dieſer Schilderung nicht ohne Wehmut aus. Die *Italia una* brachte aber dieſe Götterſpiele auch nicht wieder zurück, und auch die Konkordia nicht. — Im Bilde gibt er uns noch die Anſicht des zweigeſchoſſigen Äußeren und einen Schnitt durch den Hof mit ſeinem Baſſin und den zwei Bogenhallen übereinander.

Angeregt durch dieſen leider verſchwundenen Bau, gibt *Serlio* einen verbeſſerten Entwurf, in dem er an Stelle des Hofes einen Saal ſetzt mit vermehrten Nebengemächern und guter Treppenanlage. Das Äußere machte er bewegter, indem er die 4 Eckriſalite mit belvedereartigen Aufbauten verſah und die Wandflächen durch Pilaſter belebte und nach Genueſer Art über jedem Hochgeſchoß ein Mezzanin einſchob. Wir können uns die Wiedergabe des heute noch brauchbaren Grundriſſes (Abb. 337) an dieſer Stelle nicht verſagen.

Dr. *H. Egger* veröffentlichte in den Jahrbüchern der Kunſtſammlungen des allerhöchſten Kaiſerhauſes Bd. XXIII, Heft I, Wien 1902 die Entwürfe *Baldassare Peruzzi*'s für den Einzug *Karl V.* in Rom und gibt auf S. 35 den ganz gleichen

Abb. 337.



Poggio Reale. Verbeſſerter Plan nach *Serlio.*

Abb. 338.

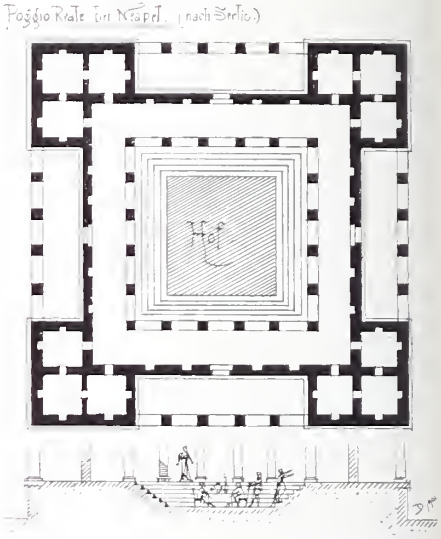
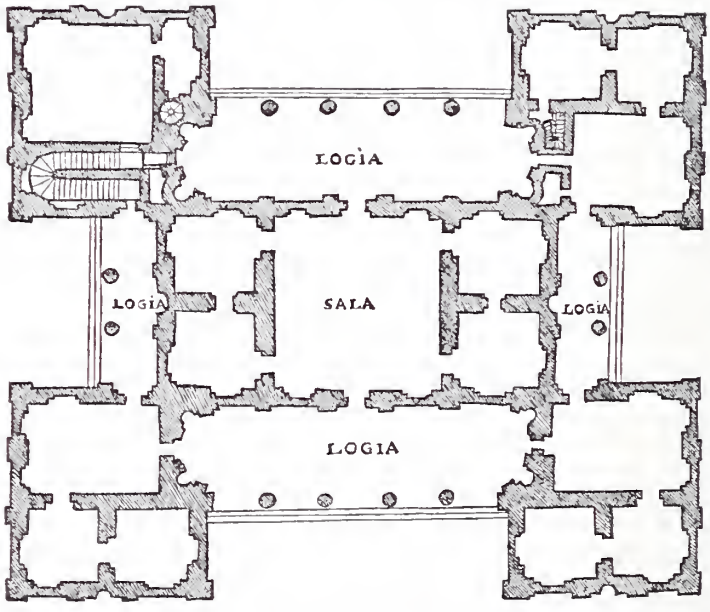


Abb. 339.



Grundriß nach der Zeichnung des *Serlio.*

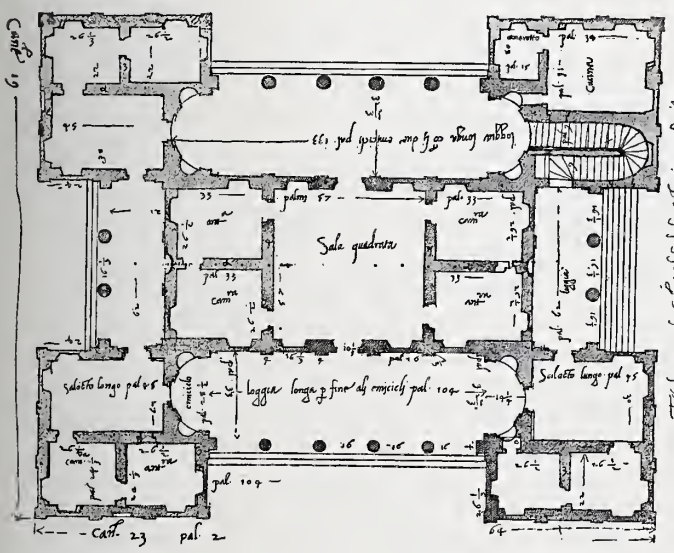
Neapolitaniſche Villen.

Grundriß (Abb. 26) als Entwurf des *B. Peruzzi* für das Kaſtell von Caprarola. Wir erlauben uns dieſen in Abb. 340 zu reproduzieren, ohne weiteren Kommentar.

Die etwas harmloſen Angaben des *Serlio* erfuhren aber eine Erweiterung durch die Bekanntgabe eines Grundplanes, der in der Bibliothek des Fürſten *Barberini* gefunden wurde und den *H. v. Geymüller* im großen, mehrfach zitierten

Werke über Toskana veröffentlicht hat[156]). Wir dürfen aber wahrſcheinlich in dieſem auch nicht den wirklich ausgeführten Bau erkennen, ſondern wohl nur ein weitgehendes Idealprojekt des *Giuliano*. Der Grundgedanke mit dem umfäulten Stufenhofe iſt in dieſem, wie in dem kleinen Projekte, wiederzufinden. Nur zeigt er jetzt nicht mehr die quadratiſche, ſondern eine rechteckige Form, wobei die vier Eckpavillons gewahrt ſind. Sonſt aber iſt der Plan in einer Weiſe erweitert und großartig gedacht, daß er mit zu einer der intereſſanteſten Schöpfungen der Frührenaiſſance zählt. Die Eingangsfront beherrſcht zwiſchen den vorgezogenen Eckriſaliten eine wenig vortretende, fünffäulige Mittelpartie, von der aus drei parallel-laufende Hallen, wie am *Palazzo Farnese* in Rom, in den Stufenhof führen. Da der Eintritt bei der einen Langſeite erfolgen ſollte, ſo erhielt, der perſpektiviſchen Wirkung wegen, die gegenüberliegende eine viereckige Ausbuchtung, in deren Mitte ſich eine Fontäne befindet. Hinter dieſer liegt ein großer Prunkſaal mit einem kuppelartigen Nebenraum und oblongen Nebenſälen. Herrlich gedacht, wunderbar diſponiert! Nicht weniger als 14 Treppenhäuſer ſollten in dieſer weitſchichtigen Anlage den Zugang zum Obergeſchoß vermitteln, in dem noch eine Menge von bequem zugänglichen Nebengelaſſen mit oder ohne Vorräume angebracht ſind. Die langen Seitenfaſſaden ſind durch vortretende Mittelpartien unterbrochen, die zurückliegenden Teile durch Säulenhallen belebt, ſo daß ein Geſamtbild von unvergleichlicher Wirkung entſteht, das ſich in Verbindung mit dem Inneren zu einem Kunſtwerk allererſten Ranges erhoben haben würde.

Abb. 340.



Grundriß nach Dr. *H. Egger*.

Neapolitaniſche Villa.

Es iſt ein Genuß, in dieſem Grundplan zu leſen und ſich Schnitte und Aufriſſe in der Phantaſie zu ergänzen! Der erſte und der verbeſſerte Grundriß des *Serlio* für *Poggio Reale* iſt wohl das Ergebnis einer Studie ſeines Lehrmeiſters *Peruzzi*; ob dieſe für das Schloß bei Caprarola beſtimmt war, erſcheint zweifelhaft. Sicher iſt nur, daß beide Grundriſſe ſich, auch in den Einzelheiten decken, nur daß ſie verkehrt und nicht übereinſtimmend gedruckt ſind, was oft genug in den Publikationen jener Zeit der Fall iſt (vergl. Abb. 337, 339 u. 340). An Caprarola würde eher ein Grundplan des *Lorenzone* (vergl. Abb. 341) für eine unbekannte Villa erinnern, mit ſeinen ſpießeckigen Ausbauten, die ſich am Schloßbau zu Caprarola wiederholen, dort allerdings nur im Erdgeſchoß nach

[156]) Auf Bl. 3: *Giuliano da Sangallo, Disegno fatto per il Re di Napoli nell' anno 1488.*

dem Waſſergraben, während ſie bei dem Entwurfe des *Lorenzone* durch alle Stockwerke durchgeführt erſcheinen.

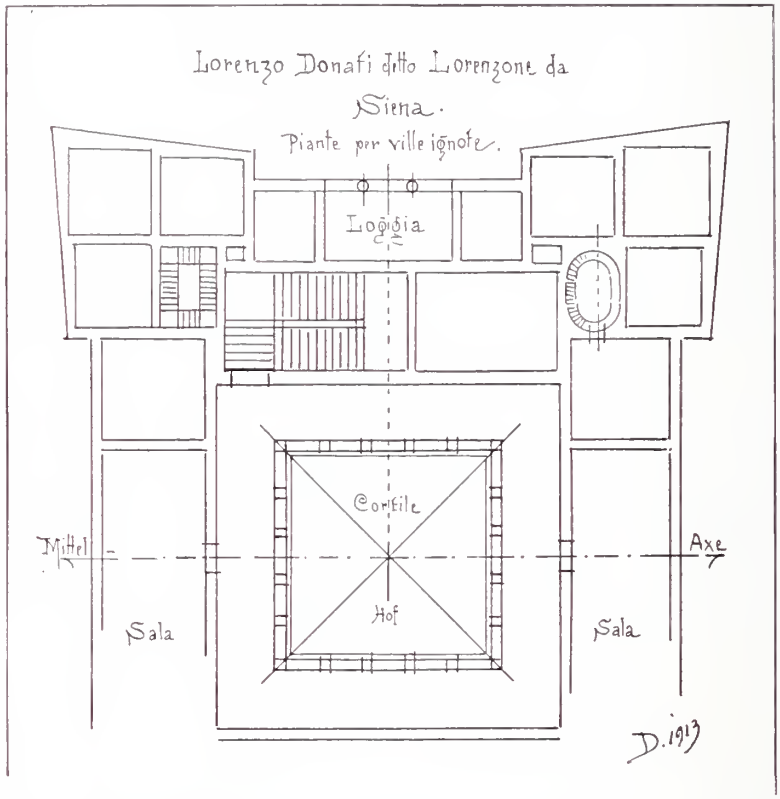
227. Villen in Oberitalien: *Giardino Giusti* in Verona.

In Oberitalien verdienen die Anlagen des *Giardino Giusti* zu Verona, ſchon ihrer wunderbaren Zypreſſen wegen, der Erwähnung. Der Palaſt iſt an der Straße gelegen; die Anlagen ſteigen am Abhange des Hügels auf bis zur hohen, das Etſchtal beherrſchenden Terraſſe.

228. Villa auf Iſola Bella am Lago maggiore.

In der weſtlichen Bucht des Lago maggiore liegen die aus flachen Glimmerſchieferfelſen beſtehenden kleinen Inſeln, auf denen *Vitaliano Borromeo* († 1690) im Jahre 1671 ſich durch die Erbauung eines Schloſſes und die Anlage von

Abb. 341.



Grundriß einer unbekannten Villa mit ſpießeckigen Vorbauten, an Caprarola erinnernd.

Gärten einen Fürſtenſitz ſchuf, von einem zauberhaften Phantaſieeindruck. Auf Iſola Bella ſteigen die Anlagen in 10 Terraſſen 32 m hoch an, mit Statuen beſetzt und von Laub- und Grottengängen durchzogen, entzückend durch eine „hochſüdliche“ Vegetation.

Auf Iſola Madre tragen 7 Terraſſen den verwandten Schmuck mit köſtlichen Durchblicken auf die Dörfer am See.

Bei beiden Beiſpielen ſpielt nicht die Architektur, ſondern die wunderbare Lage mit ihrer tropiſchen Vegetation und den Ausblicken auf die landſchaftliche Umgebung, die Hauptrolle (vergl. Abb. 334).

229. Lehrſätze des *Serlio* für Villenbauten.

Für den italieniſchen Villenbau im allgemeinen ſind die Lehrſätze, Beiſpiele oder Entwürfe des *Sebastiano di Bartolomeo Serlio* (1475—1552) von ganz beſonderem Intereſſe. In Bologna gebürtig, arbeitete er bei *Peruzzi* in Rom, nahm

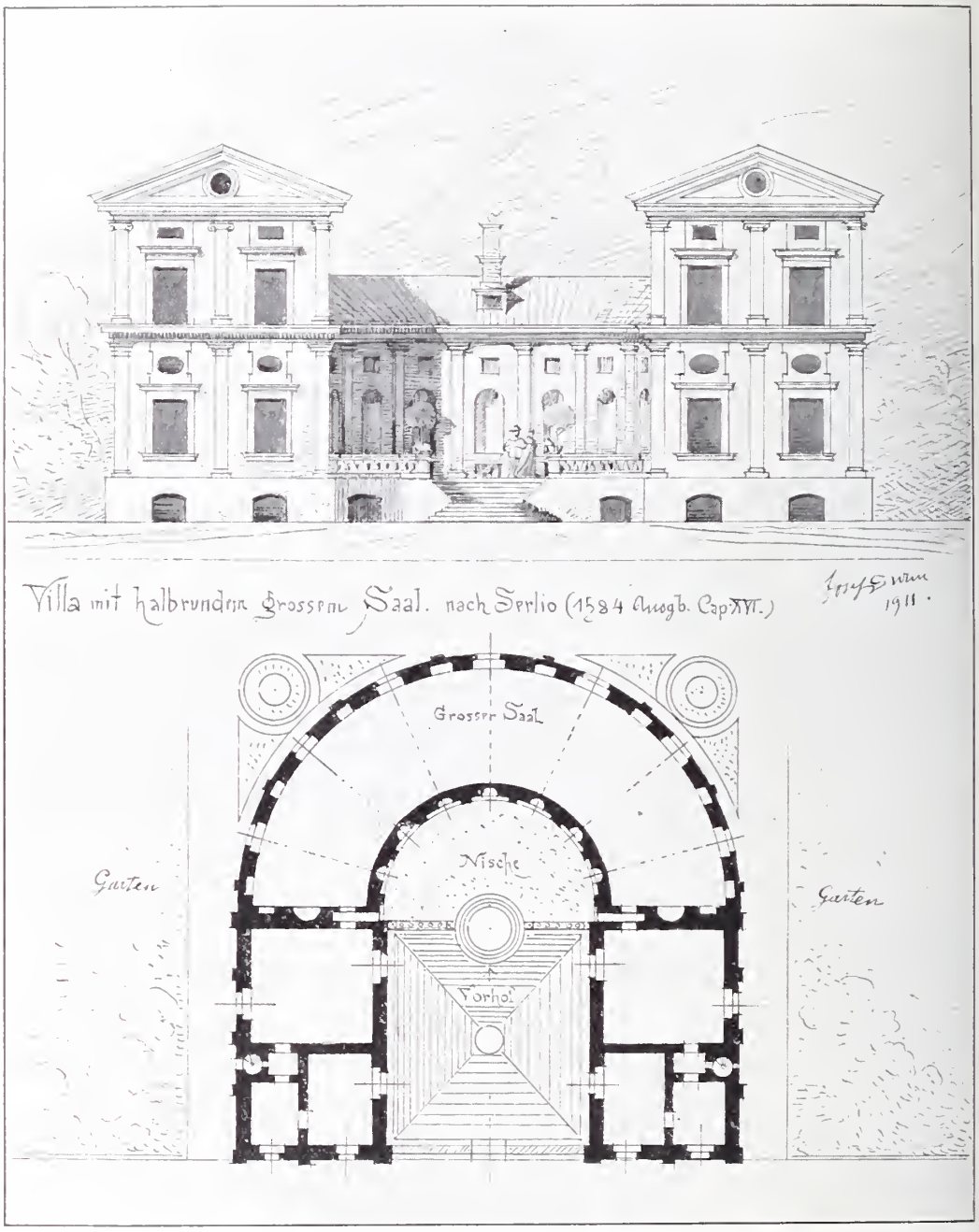
dort die antiken Bauwerke auf, war als Holzſchnitzer und Maler von Proſpekten tätig, baute in Venedig den *Palazzo Correr* (1534), erhielt dann Stellung bis 1550 am Hofe *Franz I.* zu Paris. Dort bleibt ſein Werk über Architektur (1537—1540) ſein Hauptverdienſt, das in lateiniſcher, italieniſcher und auch in deutſcher Sprache (Baſel 1609) herausgegeben wurde. Bei den folgenden Ausführungen bediente ich mich der zweiten italieniſchen Ausgabe (Venedig 1584). *R. Redtenbacher* rühmt (a. a. O. S. 53) dem Werke nach, „daß es ein gutes Lehrbuch der Architektur, voll praktiſcher Winke und zweckmäßiger Vorſchriften, namentlich über die architektoniſchen Verhältniſſe ſei. Im VII. Buche ſeines Werkes gibt *Serlio* vierundzwanzig Beiſpiele von »*Case fuori della Città*«, die neben Bekanntem, mancherlei kapriziöſe Vorſchläge enthalten. Bald ſind es vollſtändig geſchloſſene Anlagen mit einem Rund-, Oval- oder Oktogonalſaal in der Mitte, um den ſich die verſchiedenen Wohngelaſſe gruppieren. Bald iſt die Form des griechiſchen Kreuzes gewählt oder die Form des großen lateiniſchen H oder I; dann umſchließen wieder vier, durch Mauern zuſammengezogene Winkelbauten einen quadratiſchen Garten oder Hof, in deſſen Mitte ein Pavillon ſteht; oder es iſt eine halbkreisförmige Hofanlage mit vorgezogenen Flügeln gewählt, an die ſich im rechten Winkel die Wohnräume anſchließen; dann kommt ein achteckiger Hof, um den ſich geſchloſſen die Säle und Zimmer legen, wobei in geſuchter Weiſe bei den abgeſchrägten Seiten noch ausſpringende Bauten angelegt ſind. Am ſeltſamſten nimmt ſich eine kreuzförmige Anlage aus mit vorgelegten kleinen Querbauten bei den Enden der Kreuzbalken.

Die Loggia behält bei vielen dieſer Vorſchläge ihr altes Recht. Die Häuſer ſind entweder nur einſtöckig auf hohem Sockel gedacht, oder es iſt ihnen noch ein Halbgeſchoß beigegeben; an andern ſind nur einzelne Teile hoch geführt, wie z. B. die Riſalite oder der Mittelbau auch beide Teile, während die zwiſchenliegenden Gebäudemaſſen einſtöckig bleiben. Zweigeſchoſſige Anlagen werden empfohlen, beſonders, wenn geſchloſſene Höfe angenommen ſind, die dann im Untergeſchoß von gewölbten Bogenhallen umzogen, und im Obergeſchoß zu Terraſſen werden. An Stelle der Hallen und Terraſſen begnügte ſich der Meiſter öfters mit einem durchlaufenden Balkon im Obergeſchoß des Hofes. Er bevorzugt zuweilen auch an Stelle des heimiſchen flachen, das ſteile franzöſiſche (nicht das gebrochene) Dach. Dann ergibt ſich eine Villa, welche aus drei Flügelbauten beſteht, die an drei Seiten einen quadratiſchen Hof umziehen, der vorn durch eine Mauer mit einem Eingangsportal abgeſchloſſen iſt. Dort bringt er auch auf dem Dache große Lukarnen an *(finestre nelli tetti al costume di Franza. Nella Francia si costumano li tetti sopra l'ultime cornici molto alti: dove si fanno habitationi. Per la qual cosa bisognando dar luce à tai luoghi, si fanno sopra le cornice alcune finestre dette »lucarne«: e che piu e chi meno ornate, secondo li luoghi).*

Das ſteile Zeltdach auf flankierenden Riſaliten wird einzuſchmuggeln *(alli angoli della quale vi sono le mostre di due toricelli)* verſucht. *Burckhardt* bemerkt hierzu, daß er mit dieſer Beigabe ſeinen franzöſiſchen Gönnern habe ein Kompliment machen wollen, wenn er die mit Renaiſſanceformen bekleideten gotiſchen Dachfenſter der Franzoſen in ſeinem Buche anführte. Ein Anblick wie beim Schloſſe zu Chambord, wo die wichtigſten charakteriſtiſchen Bauformen auf das Dach verlegt ſind, würde damals in Italien nur Heiterkeit erregt haben. *Leon Battista Alberti* läßt nur Obelisken, Akroterien und Statuen als Dachſchmuck zu.

Sonſt folgt *Serlio* bei ſeinen Villen ſo ziemlich dem römiſchen oder Genueſer Prinzip mit der Anlage an Bergabhängen: vorn den Palaſt, rückwärts den

Abb. 342.



Villengrundriß des *Serlio* mit Halbrundſaal.
Grundriß und Anſicht (vergl. auch Abb. 350).

Hof und die Anlagen mit den Waſſerkünſten und den Waſſerbehältern darüber.

„Hallen erfcheinen ihm (Lib. VII. 46) auf dem Lande fehr viel fchöner als gefchloffene Faffaden; es liegt ein ftärkerer Reiz darin, das Auge in das Dunkel zwifchen den Bogen eindringen zu laffen, als eine Wand zu bewundern, wo der Blick nicht weiter kann". Den ftärkften Eindruck des Einladenden erreiche der Bau durch große einwärtsfpringende, halbrunde Nifchen.

Diefen Gedanken verleiht *Serlio* in dem 16. feiner Beifpiele (S. 39) Ausdruck, wo außerdem noch ein halbrunder großer Saal und ein quadratifcher Vorhof vorgefchlagen find (vergl. Abb. 342, Grundriß und Anficht). Ein weiteres Beifpiel ohne die Abfurdität eines halb ringförmigen Saales, ift im 6. Vorfchlag gegeben, von dem er die Erbauung auf einer kleinen Anhöhe oder einem Hügel wünfcht. Der Bau ift unterkellert, eingefchoffig mit einem dürftigen Halbgefchoß

Abb. 343.

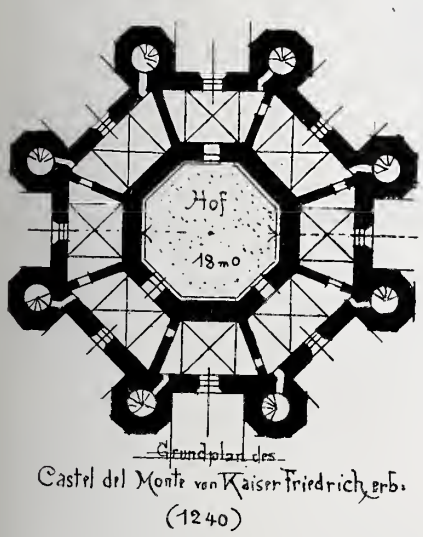
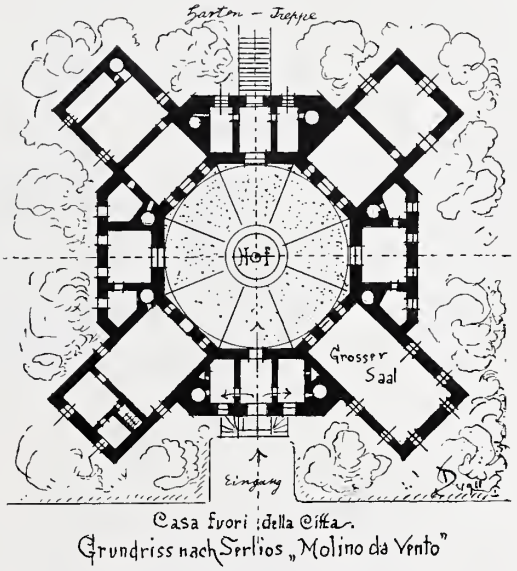


Abb. 344.



Grundriffe nach *Serlio.*

auszuführen angenommen. Die Abmeffungen der einzelnen Räume find dem Originalplan beigefchrieben (vergl. Abb. 342, Anficht).

230. Villa in Geftalt einer Windmühle.

Unter dem „berüchtigten Plan einer Villa in Geftalt einer Windmühle" pflegt man fich wohl eine falfche Vorftellung zu machen, wenn man die Zeichnung nicht gefehen hat. *Serlio* begründet den Entwurf mit den Worten: »*Io andava pensando di che inusitata forma si potesse fare un' habitazione alla campagna, la quale fosse piacevole à riguardanti da lontano: e mi cadde nell'animo che un molino da vento par bella cosa da vedere. Perilche deliberai di voler disporre un'edificio, che havesse in parte di quella forma, quantunque quello sia mobile e questo stabile.*« Der Bau foll von Gütern umgeben und etwa 5 Fuß über das Gelände erhoben fein. Die Gemächer find um einen gleichfeitigen, achteckigen offenen Hof gruppiert, der einen Durchmeffer von 80 Fuß hat. Die Umrißlinien des Grundplanes find wohl etwas bewegt und könnte diefer die Grundzüge für ein modernes Zentralgefängnis zu vier Flügeln mit Gefangenenzellen in der entfprechenden Fortfetzung abgeben. Die vier vortretenden Ausbauten bei *N, H, T* u. *G* (im Originalplan) find zweigefchoffig, die übrigen Teile eingefchoffig

vorgeſchlagen, wodurch ein bewegter Aufbau geſichert wäre (vergl. Abb. 344, Grundplan und den Grundriß, Abb. 343, von *Castel del Monte* als Vorbild).

231. Villa mit Hofanlagen.

Sein 12. Vorſchlag zeigt uns die Gemächer um den kreisrunden Hof, der im erſten Geſchoß von einer Säulenhalle umgeben, die oberhalb als Terraſſe

Abb. 345.

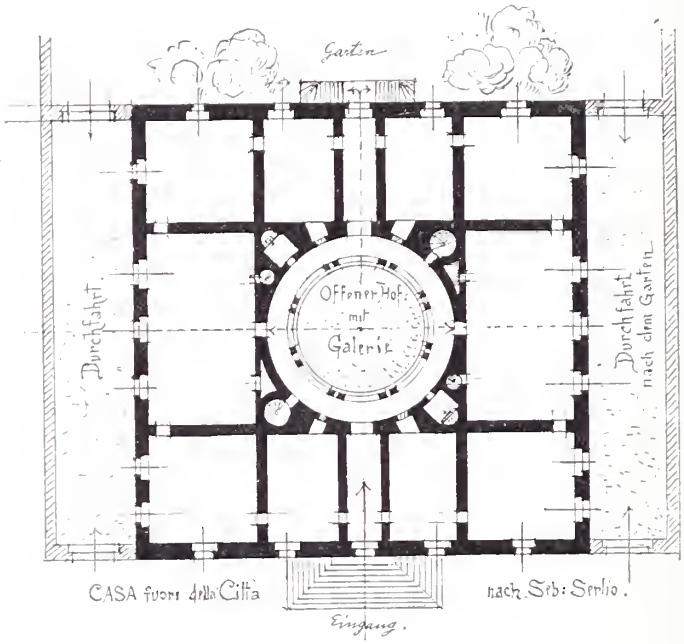


Abb. 346.

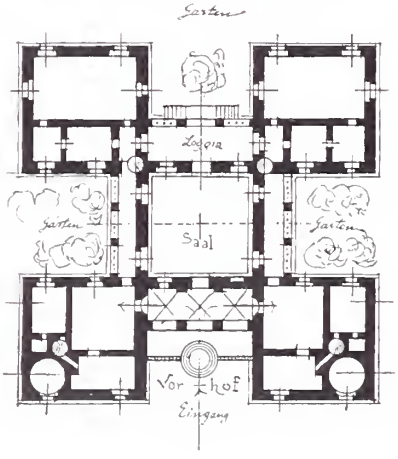
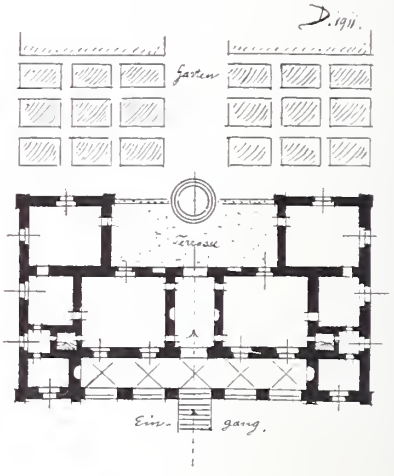


Abb. 347.



Villengrundriſſe des *Serlio*.

zu benutzen iſt, gruppiert (vergl. Abb. 345); der 14. einen ebenſo gelegenen ovalen Hof. Der Gartenfront iſt ein ſchmaler Ziergarten vorgelegt mit zweiarmiger Freitreppe, auf der man zum großen Garten hinabſteigt. Der Bau iſt zweigeſchoſſig. Im Hofe iſt ein auf Konſolen ruhender Balkon im Obergeſchoß herumgeführt.

Der 21. weiſt im Grundplan die Form eines griechiſchen Kreuzes mit einem Achteckhof im Kreuzungspunkt auf. Jedem Kreuzarm iſt ein kleiner Ziergarten zugelegt.

Abb. 348.

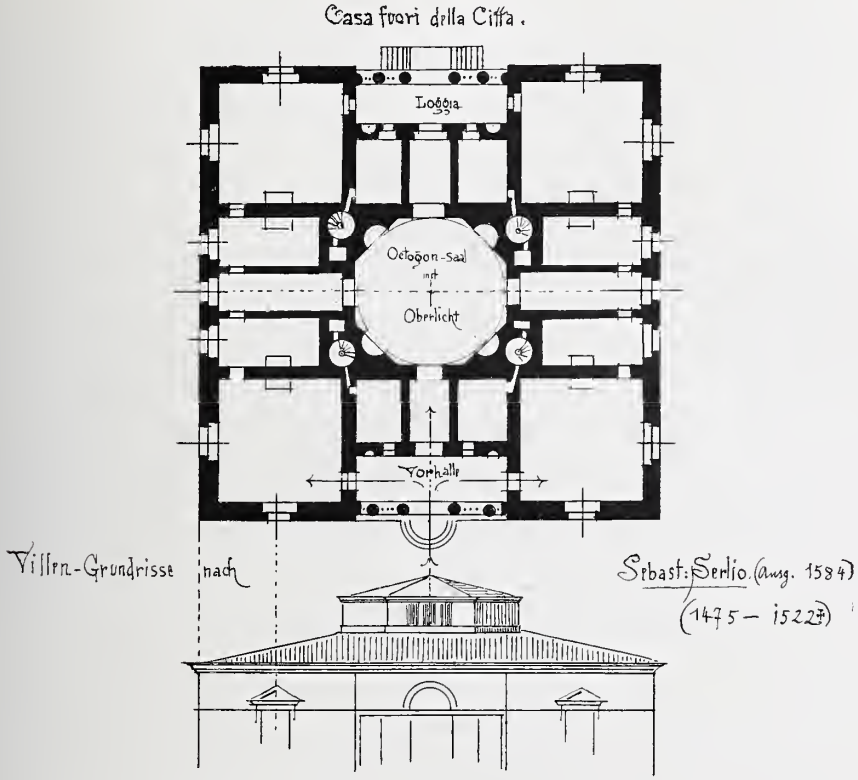


Abb. 349.

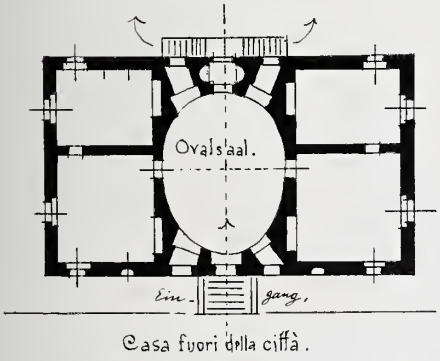
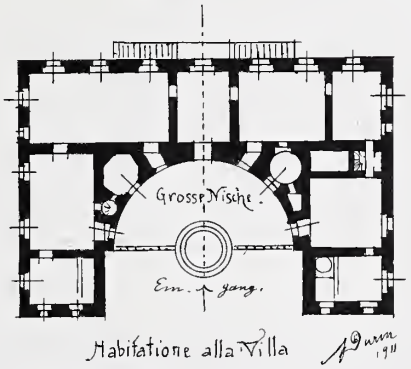


Abb. 350.



Villengrundriſſe mit Oval- und Achteckhof und großer Eingangsniſche.

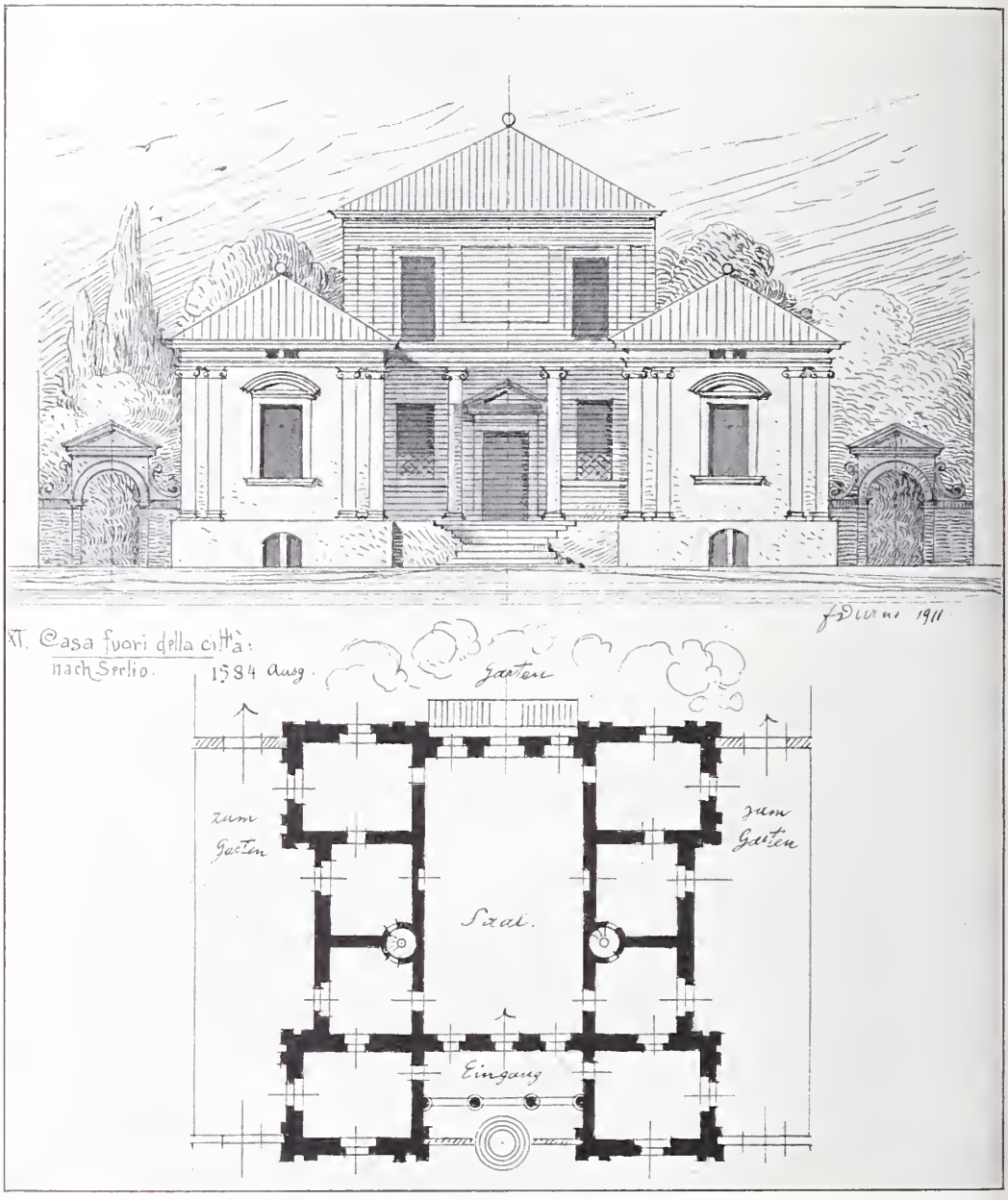
Der 29. gibt einen H-förmigen Grundplan mit einem Vorgarten und einer Loggia beim Haupteingang (vergl. Abb. 346).

An Stelle der runden, offenen Höfe, wie ſie ſich bei der *Villa Madama* in der Nähe von Rom geplant und zur Hälfte ausgeführt und beim Schloß in Caprarola vollendet finden, werden von ihm auch ſolche von polygonaler und elliptiſcher Grundform vorgeſchlagen. Des Weitern läßt er dann an Stelle des offenen

232. Villen mit Mittelſälen.

Atriums „das *Atrium testudinatum*“ treten, d. h. der offene Hof wird zum gedeckten Saale, von dem aus man zu den verſchiedenen anſtoßenden Gemächern gelangt.

Abb. 351.

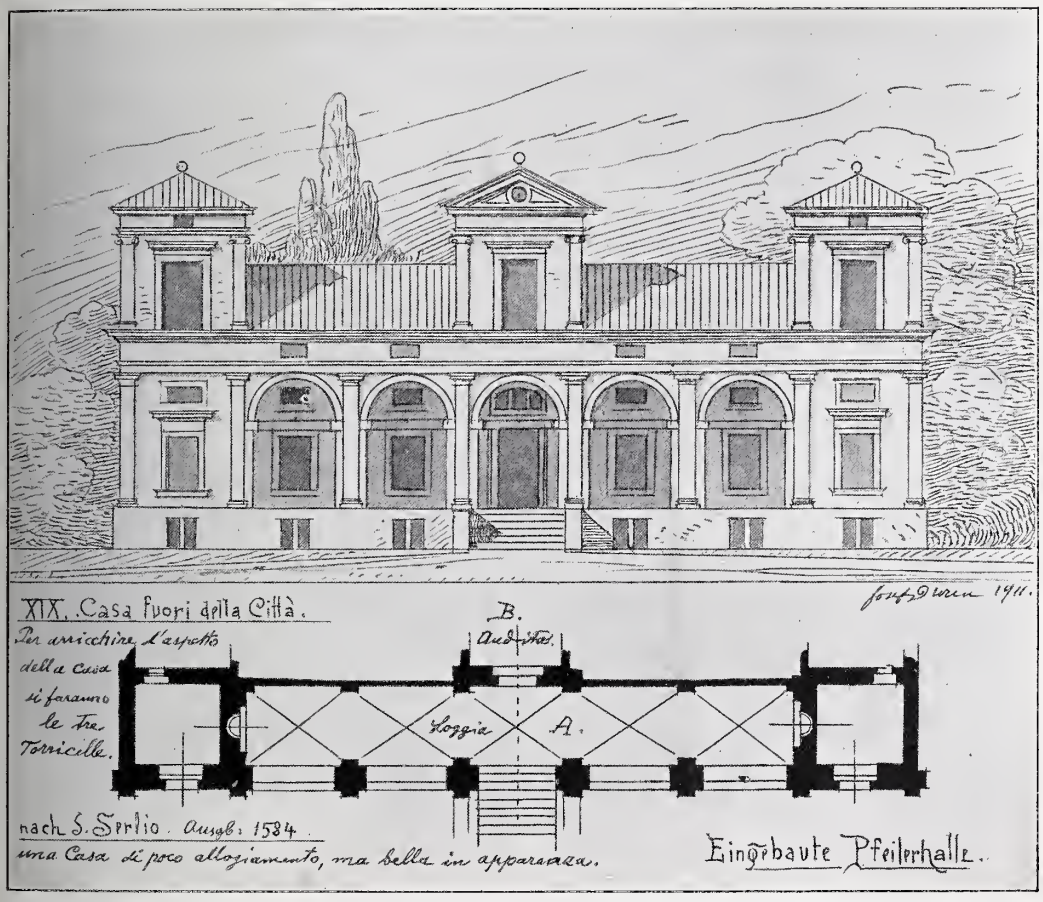


Villenentwurf mit hochgeführtem Saal nach *Serlio*.

Gleichwie beim Hofe iſt dann die Saalform bald elliptiſch (1. Vorſchlag), bald achteckig (vergl. Abb. 349) »*senza alcuno cortile dentro, e pur sarà lucida sufficienza, ella haverà un cortile devanti. L'altezza della Sala sarà piedi 30, la quale prenderà la maggiore sua luce dalle finestre di sopra, le quali daranno la luce per pendicolare nella parte di dentro*«. Alſo ein Saal durch hohes Seitenlicht

beleuchtet von einem überhöhten Auffatz aus. Zum Dachraum führen vier kreisrunde Wendeltreppen, die in den toten Winkeln des Achtecks liegen (vergl. Abb. 348). Der 3. Vorfchlag zeigt einen quadratifchen Binnenfaal, der durch acht größere Fenfter und acht über dem Hauptgefimfe in einem überhöhten Aufbau angebrachte, kleine Fenfter erhellt wird. Bei dem 7. und 8. erhält einer der gleichfalls hochgeführten Säle fein Licht von vier Seiten, der andere, ein Rundfaal, wird nur von einer Seite aus beleuchtet, weshalb *Serlio* von diefem rühmt: »*La Sala sarà fredissima per esser poco battuto dal Sole*«. Einen 11. Vorfchlag mit rechteckigem Saal und hohem Seitenlicht gibt Abb. 351.

Abb. 352.



Villengrund- und Aufriß des *Serlio* mit langgeftreckter Vorhalle.

Beim 10. Vorfchlag wird der zentral angelegte, überhöhte Saal, der im Grundriffe vier rechteckige Ausbuchtungen zeigt, durch (4×3) oblonge hohe Fenfter belichtet.

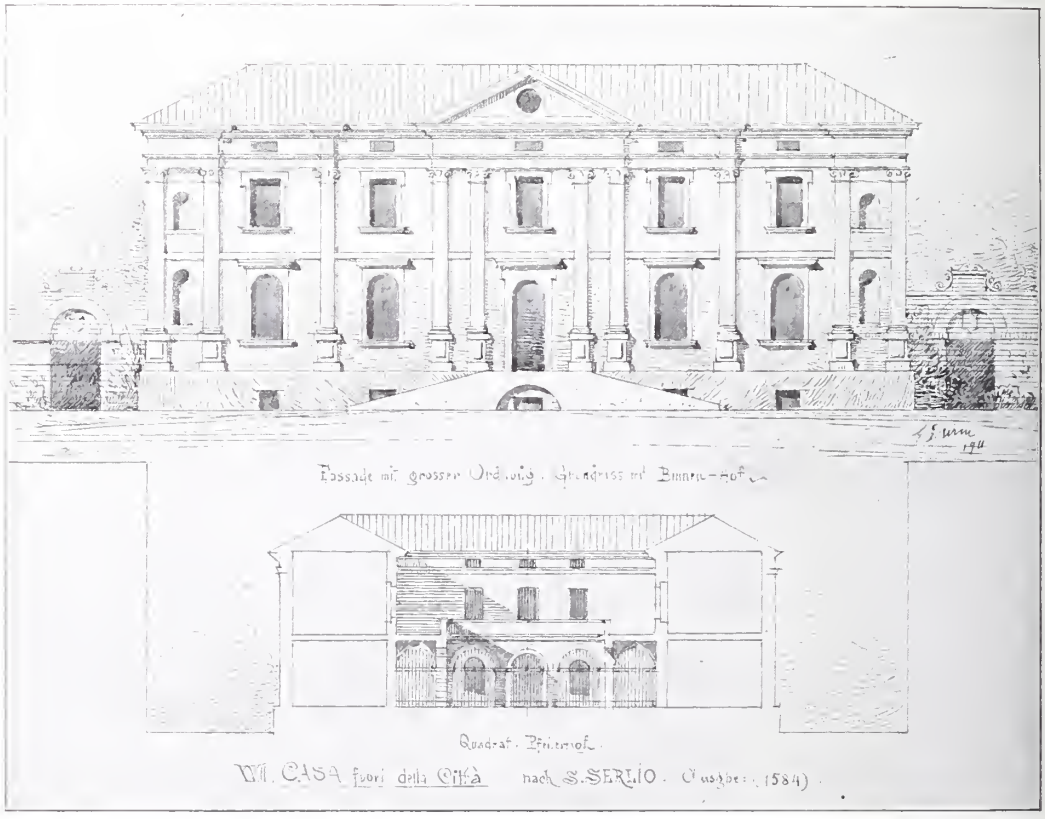
An Stelle der eingebauten Loggièn fieht auch *Serlio* die langgeftreckte Vorhalle bei der Villa vor, d. h. die eingebaute Pfeilerhalle nach Abb. 352, wobei die gefchloffenen Enden eine Überhöhung erfahren in Form kleiner Türmchen, die fich über dem mittleren Bogen wiederholt. Um die Wirkung der Faffaden mächtiger erfcheinen zu laffen, greift er auch zur fog. großen Ordnung (vergl. Abb. 353) und fogar zur Angliederung hoher fchlanker Türmchen (vergl. Abb. 354).

Serlio gibt vieles und ficheres Material für die Profan- und Kirchenbauten, befonders aber für die Villenbauten feiner Zeit; wer ihm nachzugehen verfteht, wird auch aus den ungelenken Zeichnungen feines Werkes das, worauf es ihm ankam, herauszulefen wiffen.

233. Villen des *Palladio*.

Ein anderer mächtiger Meifter, mehr als fchaffender Künftler denn als Schriftfteller hochgefchätzt, ift *Andrea di Pietra Palladio* aus Vicenza (1518 (1508?) bis 1580), der den Lehren *Serlio*'s fo manches verdankt. *Palladio*'s Entwürfe find klar und überfichtlich auch im Grundriß, und *R. Redtenbacher* meinte, daß

Abb. 353.



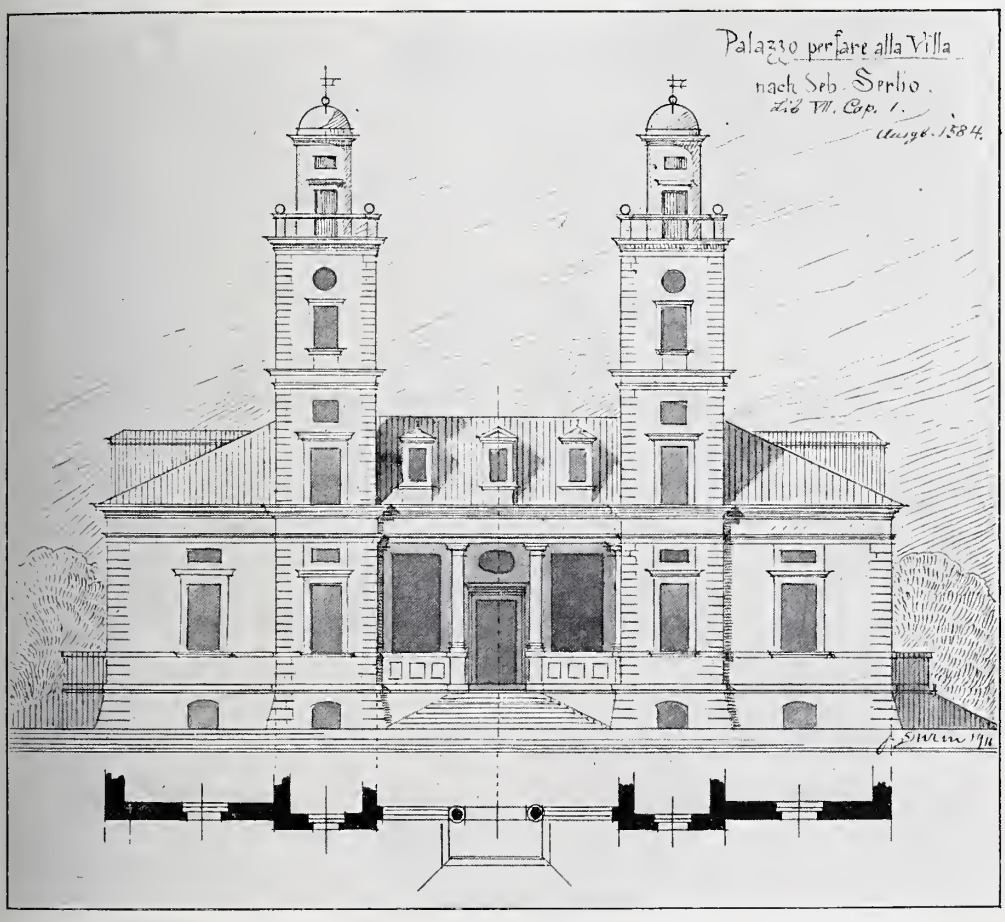
Villenfaffade und Schnitt des *Serlio* mit großer Ordnung.

nur er zuerft den Satz ausgefprochen haben könne: „ein guter Grundriß müffe auch fchön ausfehen." Die Symmetrie ftellte er über die malerifche Anordnung; jener und der impofanten Wirkung opferte er häufig, nach unferen Begriffen, die Bequemlichkeit. Die Begriffe von „Bequemlichkeit" find aber zu verfchiedenen Zeiten immer verfchiedene gewefen und unfere heutigen dürften fich mit denen vergangener Zeiten nicht decken. Die Anfprüche ans Leben und die Art des Lebens find andere geworden. Wenn ein Zeitgenoffe fagt, „ich möchte in einer palladianifchen Villa nicht wohnen", fo würde ein Mann von damals, wenn es eine Möglichkeit gäbe, wohl das gleiche Urteil fällen, wenn ihm die Zumutung gemacht werden würde, fich in einem modernen Heim zurechtzufinden. Das Klima fpielt auch eine Rolle. Ich glaube, daß die dem *Palladio* in den

Mund gelegten Worte, dem *B. Peruzzi* († 1573) beſſer anſtehen würden, angeſichts des Grundriſſes der Grundriſſe, des *Palazzo Massimi alle Colonne* zu Rom.

Palladio ging bei *Peruzzi* und *Serlio* in die Schule und manche Architekturmotive, die ihm als beſonders zu eigen angedichtet werden, ſind im Altertum und bei frühern Meiſtern der Renaiſſance ſchon in Übung geweſen wie z. B. die Verbindung gerader Gebälke mit Bogen. Dieſe hat beiſpielsweiſe *Peruzzi* ſchon

Abb. 354.



Palaſtvilla nach *Serlio* mit Türmen.

am *Palazzo Linotte* in Rom (vergl. die Abbildung bei *Letarouilly* a. a. O., Textband, *Notices historiques et critiques.* S. 183 u. ff. Pl. 49—51) ausgeführt.

Dem Detail iſt nicht immer die wünſchenswerte Sorgfalt und Intimität erwieſen, *Palladio* weiß es nicht reizvoll zu geſtalten, es iſt wie die meiſten ſeiner Werke im ganzen „klaſſiſch aber kalt". Das Nüchterne wird zum Ideal, in der Einfachheit liegt die Schönheit.

Der ſtarken Überſchätzung ſeiner Werke bis in die zweite Hälfte des XIX. Jahrhunderts, iſt eine kühlere Beurteilung gefolgt, für die auch jetzt wieder Schule gemacht werden ſoll. Ich werde dabei an die Verſe meines † Freundes *J. V. von Scheffel* erinnert, die er für die Feſtſchrift der deutſchen Architekten-

und Ingenieurverfammlung in Karlsruhe (1870) dichtete bei der Wertfchätzung der Bauten „von *Carl Wilhelms* wohlgeplanter Fächerftadt“: . . . . .

„Weinbrenner wies ihr, wie man ‚Klaffifch‘ baut,
Gefrorene Mufik hieß er fein Walten,
Drum ift fie auch fo lang nicht aufgetaut.“ —

Wie dem italienifchen, fo erging es dem rhein-fchwäbifchen *Palladio*. Auch die Verftorbenen find der Mode unterworfen; über den Modewert ihrer Werke darf man nur bei einem Antiquar für Architektur nachfragen. Er ift ein guter Grad- und Gefchmacksmeffer![157])

Die Bücher und Bauten *Palladio*'s haben einen Aufwand von Literaturerzeugniffen in allen Sprachen gezeitigt, daß wenigftens auf die wichtigften, brauchbaren Ausgaben hingewiefen werden muß. Zunächft ift zu nennen der Meifter felbft in feiner Venezianer Ausgabe von 1570, »*I quattro libri dell'architettura*«, die 1581 und fpäter Neuauflagen und Nachdrucke erfahren hat. Eine deutfche Ausgabe mit Zufätzen von *Georg Böckler* erfchien 1698 in Nürnberg. Bei *Lovisa a Rialto* in Venedig kam (1711) eine weitere heraus, die fich durch fchlechte Abbildungen auszeichnen foll, die aber mindeftens ebenfogut oder fo fchlecht find, als die anderen parallelgehenden Publikationen mit ihren holperigen Holzfchnitten *à la Serlio*, oder mit ungenauen, technifch durchweg ganz ungenügenden Planzeichnungen. Ungerechterweife bevorzugt werden dagegen die beiden Auflagen mit franzöfifchem Text (II. 1786) von *O. B. Scamozzi*, wobei die Buchftaben *O. B.* bekanntlich den Namen des Verfaffers, *Octav Bertotti*, bedeuten und *Scamozzi* nur der zugelegte Name ift, der in Anfehen der vorbildlich von ihm verehrten Perfönlichkeit des *Vincenzo Scamozzi*, des Verfaffers der *Architettura universale*[158]) gewählt ift. Der zugelegte Name verbleibt gerne in der Gefchichte, der Familienname verfchwindet nach altem Brauch. Den genannten *O. Bertotti* mit feinem Beinamen »*Scamozzi*« zu zitieren, gibt nur zu Irrungen Veranlaffung.

Von neuern Schriftftellern, die fich mit den Villen *Palladio*'s befaffen, wären nur *J. Burckhardt* und *Fritz Burger* zu nennen. Der erftere äußert fich in feiner Gefchichte der Renaiffance in Italien (II. Auflage 1878) wie folgt:

---

[157]) Die Bewunderer und Verehrer der Werke des echten *Palladio* haben aber diefem ein befferes Schickfal in der Folgezeit angedeihen laffen, indem fie unterhalten und erhalten haben, was zu erhalten war von folchen. Anders erging es dem unfrigen. Es ift ein eigen Ding, daß die gleichen Herren, welche das Lob feiner Werke bis zum Hymnus fteigerten und Schule für diefe zu machen fuchten, fie verderben und vertilgen, wo fie ihnen im Wege ftehen. O heiliger Denkmalfchutz im deutfchen Reich! Wir „am Neckar und am Rheine“ können manch' fchönes Liedlein davon fingen. Doch, das ift der Lauf der Welt und kein Kunftwerk ift ficher vor dem herrfchenden Gefchmack. Hat man doch auch feiner Zeit die wohlgenährte Venus von Arles, dem franzöfifchen Könige zu Gefallen, zum fchlanken Mädchen umgearbeitet.

[158]) *Dell' idea della Architettura universale di Vicenzo Scamozzi, Architetto Veneto. Parte Primo, Libro Primo, in cui si mostra l'origine, la notabiltà e l'Eccellenza di essa Facoltà, tanto nele parti quants nel soggetto di lei, si descrivono le lodi e fatti de' più celebri Architetti antichi, e moderni e le doti, che devono havere quelle che desiderano tali divenire. In Oltre le proportioni delle Forme, i precetti per l'Inventar, e disegnare, e fare i modelle: e descrivonsi l'opere maravigliose antiche e moderne e proprie dell'Autore, con gli avvertimenti per bene edificare, e del dividere e estimare le fabriche, applicare bene i Capimestri e assegnare il premio decente. Con varii disegni etc.*

Al serenissimo Massimiliano Arciduca d'Austria etc. In Piazzola, MDCLXXXVII 1687. *Di Venetia à 6 Agosto* 1615. Datum der Widmung an *Maximilian*. Mit diefem *Vicenzo* wolle der *O. B. Scamozzi* nicht verwechfelt werden.

Der Ausgabe II des *O. Bertotti-Scamozzi* (1786) bediente ich mich bei mancben frühern Hinweifen. Bei meinen jetzigen zog ich die alte Venezianer Ausgabe aus dem Jahre 1570 vor, nicht etwa wegen der Qualität der Darftellung, vielmehr, weil mir das Gebotene dort urfprünglicher und richtiger erfcheint und außerdem die Möglichkeit eines fichern und rafchen Nachfchlagens geboten ift. Die Kupfertafeln *O. Bertotti*'s geben recht und fchlecht, was man fürs Haus braucht, fie fprechen fich aber über das, was der Architekt gerne wiffen möchte und wiffen muß, noch vorfichtiger als der Altmeifter aus und geben kaum andeutungsweife einen Aufichluß über das verwendete Baumaterial, über die Konftruktion einzelner Bauteile, den Steinfchnitt, befonders aber gar keine Anhaltspunkte über die Situation der Bauten oder Geländefchnitte und fchrumpfen zu zufammenhanglofen, zweifelhaft gezeichneten Vorlagblättern zufammen. Es find Kinder ihrer Zeit, die fich mit Bildern ihres Gefchmackes begnügen.

„Von den Villen *Palladio*'s ift die *Villa Suburbana*, die *Rotonda Capra* bei Vicenza die berühmteſte; die übrigen ſind meiſt große, regelmäßige Landſitze, in der Mitte ihrer Ökonomiebauten emporragend und oft von ſehr ſchöner Anlage; nur darin verkannte *Palladio* die wahre Kunſtform der Villa, daß er nicht immer die Faſſade ſelbſt als Loggia öffnete, ſondern vor die geſchloſſene Mauer einen Tempel-Porticus, ſogar mit Giebel, treten ließ; und auch wo die Faſſade ſelbſt ſich öffnet, entſteht ſtatt einer echten Loggienform meiſt wieder eine Tempelhalle, ſogar zweiſtöckig mit Giebel."

Dagegen iſt von berufener Seite, meines Wiſſens, eine Einſprache nicht erhoben worden, und auch in den weitern Ausgaben des *Burckhardt*'ſchen Buches von *Holzinger* nicht. Auch von mir wurde der Anſicht *Burckhardt*'s ſeinerzeit zugeſtimmt, wenn auch nicht mit den ganz gleichen Worten. Damit nicht von Kenntnisloſen der Aberglaube weiter verbreitet werde, als hätten *Durm* oder *Holzinger* den angeregten Satz erfunden, ſetze ich an Stelle meiner frühern Worte den Originaltext des berühmten Altmeiſters *Jakob Burckhardt*.

F. Burger (Die Villen des *Andrea Palladio*, Leipzig-München 1909) findet die palladianiſchen Villen gravitätiſch-ernſt, mit heitern Innendekorationen, bei Vernachläſſigung koſtbaren (ich möchte ſagen bei Benützung meiſt minderwertigen, im Innern und Äußern) Materiales, wobei er betont, daß die rudimentären Pläne *Serlio*'s zu ſeinen verſchiedenen Villen durch *Palladio* eine glänzende Vollendung erfahren. Ich glaube, daß von Verſtändigen auch hiergegen nichts eingewendet werden kann. Auch wohl dagegen nicht, daß bei den genannten Villen ſtatt freier, ländlicher Anmut der Stil der Stadtpaläſte überwiegt.

Wenn nun ein neuer Dr.-Ing. *Gurlitt*'s bekannt gibt, daß bis jetzt, ſpeziell über die Landhäuſer *Palladio*'s noch kein wiſſenſchaftliches Werk veröffentlicht worden ſei, und in dem Glauben befangen iſt, daß er mit ſeinem Druckſatz einen Beitrag zur Kenntnis dieſer Bauten in wünſchenswerter Weiſe, auf Grund einer Rundfahrt im Frühjahr 1908 (Ausgabe 1909) geliefert habe, ſo muß vorausgeſetzt werden, daß er die vielfach ſchöne, wiſſenſchaftliche Arbeit *Fritz Burger*'s noch nicht gekannt, und die Ausſprüche *J. Burckhardt*'s nicht verſtanden hat. Von Sätzen wie der folgende: „daß bei verſchiedenen Villenbauten *Palladio*'s die Loggia inmitten des Baukörpers liege und ſich als Bogen zwiſchen viereckigen Pfeilern öffne" — iſt bei den beiden genannten Herrn, gottlob, ähnliches nicht zu finden.

Sonſt muß auch ich zugeben, daß techniſche Vorgänge bei jenen nicht immer klar zum Ausdruck gebracht ſind, und bei *Burger* zuweilen größeres Gewicht auf den Vortrag als den Inhalt gelegt iſt.

Die Villen *Palladio*'s liegen größtenteils auf venezianiſchem Gebiete und dürfen daher wohl als venezianiſche bezeichnet werden.

234. Venezianiſche Villen.

In Venedig iſt das Landhaus mit den landwirtſchaftlichen Bauten zuſammengelegt, ohne baukünſtleriſchen Zuſammenhang, wie dies auf Abb. 355 einer venezianiſchen *Villa rustica* bei *Crescentio — de Agricultura —* (Venedig 1495) und bei *F. Burger*, Tafel I, a. a. O. gezeigt iſt. Das Eingangstor (bei der Einfriedigung des Grundſtückes) führt in die Hofraithe mit der Colonenwohnung und den Stallungen; durch einen Mauerbau von dieſer getrennt, folgt ein Vorhof mit dem herrſchaftlichen, zweigeſchoſſigen, mit Zinnen bekrönten Wohnbau, den ein Auslugturm beherrſcht. Außerhalb der Umwährung iſt ein Taubenhaus angelegt, auf der entgegengeſetzten Seite ſchließt ſich der Ziergarten mit ſeinen Lauben und den Parkanlagen an.

235. Altvenezianiſche Landhausanlage.

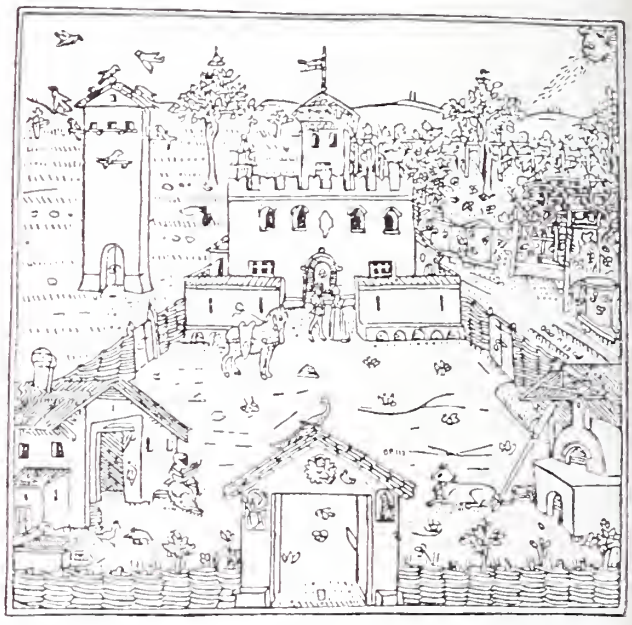
Zeigte uns dieſe primitive Anlage nach einem alten Bilde den Vollbeſtand der noch mittelalterlich angehauchten venezianiſchen Villa, ſo gibt ein anderes Bild aus dem Codex *Maggi* (vergl. *Burger* a. a. O. Tafel I) eine ebenfalls venezianiſche Villa aus dem XVI. Jahrhundert, wo an Stelle des Vorhofes ein großer Ziergarten mit Fontänen und Laubgängen und offenen Pavillons, in deren einem eine Geſellſchaft tafelt, angelegt iſt. Die mittelalterlichen Zinnen und der Turm des Wohnbaues ſind aufgegeben, die Faſſade zeigt den Typus des geſchloſſenen Renaiſſancepalaſtes, ohne Säulenhallen und Loggien.

Wir erhalten dadurch wenigſtens gute Anhaltspunkte für die nächſte Umgebung der venezianiſchen Villa, wie ſie in der Zeit des *Palladio* ſicher fortbeſtanden hat.

230. *Villa Maser.*

Von einer andern, der durch *Paul Veronese*'s Malereien berühmt gewordenen *Villa Masèr* bei Treviſo, für *Daniele Barbaro* ausgeführt, haben wir in Wirklichkeit noch geſicherte Beweiſe für die Anlage im ganzen. Zunächſt betreten wir durch das Eingangstor, von der jetzigen Zufahrtsſtraße aus, einen großen, in der Vegetation niedergehaltenen, weiten Vorgarten, durch Buchshecken mit Figuren in Felder eingeteilt, um auf breitem Weg nach der langgeſtreckten Villa zu gelangen mit dem tempelartigen, durch zwei Geſchoſſe geführten Mittelbau und den ſymmetriſch ſich anſchließenden Pfeiler-Bogenhallen, die durch zwei mit Giebelaufſätzen verſehenen Eckpavillons abgeſchloſſen ſind (vergl. Abb. 356).

Abb. 355.



Altvenezianiſche Landhausanlage mit landwirtſchaftlichem Vorgelände, Herrenhaus und Luftgarten.

Der Bau hat nach rückwärts vorſpringende Flügelbauten mit Wirtſchaftsgelaſſen, die einen Hof umſchließen, deſſen zweite Langſeite durch ein Nymphaeum geſchmückt und in den hier anſteigenden Hügel eingebaut iſt. Über demſelben erhebt ſich der Bergwald.

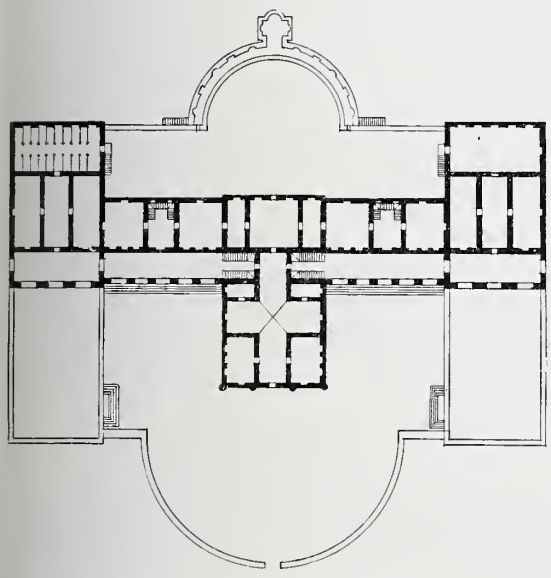
Er iſt einſchließlich aller Ornamente, Kapitelle, Feſtons, Statuen uſw. aus Backſteinen hergeſtellt und wurde in neuerer Zeit wieder in der unten angeführten Zeitſchrift[159]) von *Reinhart* beſchrieben unter Beigabe von Abbildungen. Dieſe ſind nun in den verſchiedenen Publikationen ſo grundverſchieden, daß man nicht weiß, was das kunſtliebende Publikum mit ſolchen Gaben anfangen ſoll. Dazu kommt noch, daß *Auer* in ſeinem Aufſatz über *Palladio* in derſelben Zeitſchrift ſagt, das Äußere ſei durch Dilettantenhände verdorben worden, während in der gleichen Zeitſchrift *Janitschek* anläßlich der Beſprechung der Fresken des *Paolo Veronese* in dieſer Villa ſagt, „die Wirkung

[159]) Zeitſchrift für bildende Kunſt. 1866. S. 61–64, und 1882. S. 65 u. ff., und 1877. S. 364.

des ſchönen Mittelbaues wird ſtark beeinträchtigt durch die Seitenflügel, deren Eckriſalite durch häßlich geſchwungene Voluten entſtellt werden.“ *O. Bertotti* wird nicht dafür verantwortlich gemacht werden können, da der Proſpekt dieſer Villa in der von *Palladio* ſelbſt beſorgten Ausgabe der »*Architettura*« in nichts von der Geſtaltung abweicht, welche ſie noch heute beſitzt. Dabei verweiſt *Janitschek* auf Lib. II, Kap. 14 (S. 51) der genannten Ausgabe, auf die ſich auch *Jean Rossi* in ſeinem Texte zur *Villa Masèr* bezieht!

Soviel iſt nun nach der Naturaufnahme in Abb. 358 ſicher, daß *Reinhart* in ſeiner Abbildung etwas für die *Villa Masèr* ausgibt, was allem gleicht, nur nicht dieſem Bauwerk, daß aber auch *Janitschek* nicht recht hat, wenn er ſagt, daß die Ausführung mit dem ſtimme, was *Palladio* in der von ihm ſelbſt redigierten Ausgabe ſeines Buches von 1570 gibt. Die Mittelpartie deckt ſich im allgemeinen in der Ausführung mit dem im Plane enthaltenen bis auf die Giebelſtatuen und das ſchöne Figurenrelief im Tympanon. Erſtere ſind nicht vorhanden; dagegen findet ſich ſtatt der gezeichneten Wappenkartuſche mit Bandſchleifen ein Doppeladler mit nackten, liegenden und knienden Figuren. Die Schlußſteine der ſeitlichen Bogenhallen tragen Köpfe; im Plane ſind dagegen keine angegeben. Die Eckriſalite haben in den Quaderpfeilern viereckige Niſchen mit Statuen; der Plan zeigt dieſe ohne ſolche. Die Giebelaufbauten haben weder im Plane, noch in der Ausführung „häßlich geſchwungene Voluten“, dagegen übereinſtimmend geformte, viertelkreisförmige Überführungen; dann iſt der Giebelunterbau der Riſalite in der Ausführung quadratiſch, im Plane aber rechteckig, und dementſprechend die Füllung ein Kreis und kein Oval. In erſteren iſt einerſeits ein Zeitgeiſt mit Ziffernband, andererſeits ein Tierkreis gemalt!

Abb. 356.



Grundplan der *Villa Masèr* (*Palladio*).

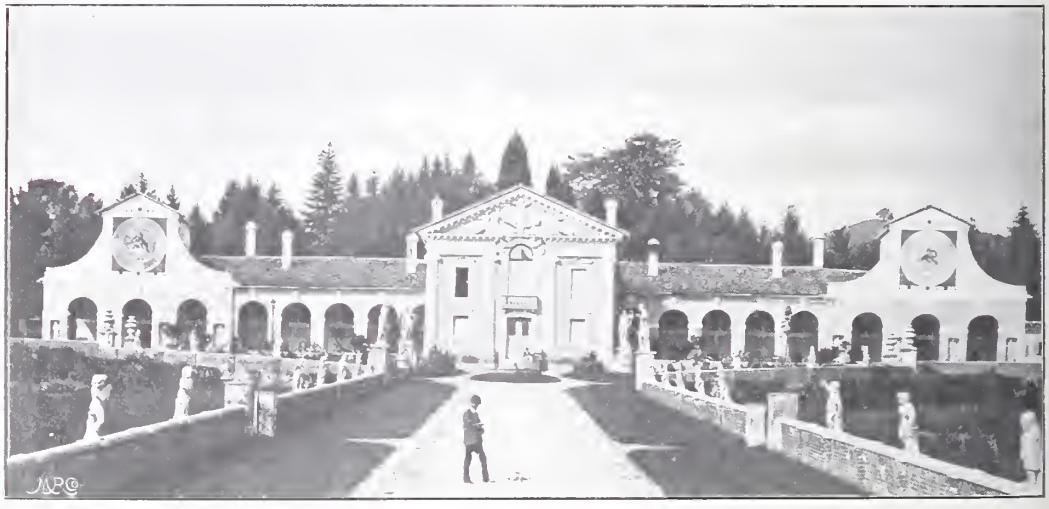
Der große Dekorateur *Paolo Veronese* erlaubte ſich bei ſeiner glanzvollen Ausmalung des Inneren einige kleine Späße, indem er den Beſchauer beim Eintritt mit zwei Figuren überraſcht, einem Pagen und einem Mädchen, die neugierig nach dem Eintretenden zu ſchauen ſcheinen. Dann ſind weiter im Grunde der Zimmerreihe, bei einem Durchblick von einem Ende zum anderen, zwei Türen aufgemalt, durch die man in das Freie zu blicken glaubt, durch deren eine ein Jüngling im Jagdkoſtüm, durch deren andere eine junge Dame einzutreten ſcheinen. Ein Grundriß der Villa iſt durch Abb. 356 gegeben. Er iſt trotz einiger kleinern Widerſprüche in den verſchiedenen größern Publikationen im ganzen zutreffend, beſonders wenn man bedenkt, daß im Laufe der Zeit nicht alles am urſprünglichen Platze geblieben ſein dürfte. Ich verdanke dem derzeitigen Beſitzer *Giacomelli* eine Beſichtigung im Oktober 1903, die nicht immer leicht zu erreichen iſt. Eine Kontrolle der Einzelmaße war mir

nicht möglich. *F. Burger* zeichnet die Angaben *O. Bertotti*'s mit dem derzeitigen Befund ineinander auf. Die Angaben von *Lovisa a Rialto* damit zu-

Abb. 357.

Faſſade der *Villa Masèr* übereck geſehen.

Abb. 358.



Hauptfaſſade der *Villa Masèr* (*Palladio*).

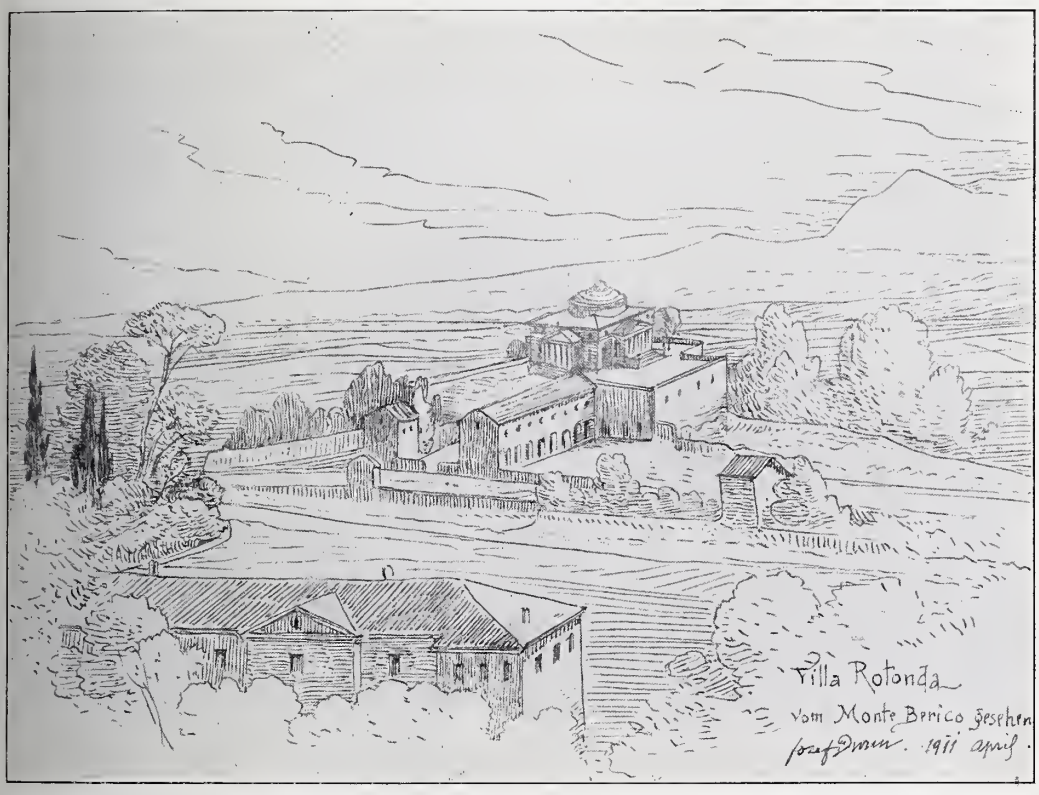
ſammengeſtellt, geben keine Unterſchiede von Belang. *O. Bertotti (Scamozzi)* zeichnet das Hauptgeſimſe der Zwiſchentrakte zwiſchen dem Mittelbau und den Riſaliten anders, als es ſich nach der photographiſchen Aufnahme ergibt. Dieſe zeigt ein wenig vortretendes Sparrengeſimſe, jener ein Steingeſims.

In Abb. 357 gebe ich nach meiner Aufzeichnung (1903) eine ſchräge Anſicht des Bauwerkes. Eine Anſicht der Gartendekoration (Nymphaeum) der *Villa Masèr* findet ſich bei *F. Burger* (Taf. 30).

Doch wir wollen, wenn es auch in gewiſſen Kreiſen Übung geworden iſt, im Kleinen nicht groß werden.

F. Burger a. a. O. unterſcheidet bei den Villenbauten *Palladio*'s Jugendwerke, die Werke der mittleren Periode, des Zentralbaues, des archaïſierenden Palaſtbaues und der Spätzeit. Die Jahre der Erbauung der einzelnen Werke

Abb. 359.



Anſicht der *Villa Rotonda*, Geſamtanlage, vom Monte Berico aus geſehen. (*Palladio.*)

machen eine Kontrolle möglich. In die Spätzeit werden die *Villa Masèr*, *Meledo*, *Pojana* und *Foscari* verlegt.

Eine wiſſenſchaftliche und baugeſchichtliche Unterſuchung teilt ihm gegen 20 verſchiedene Villen zu, von denen wir die wichtigſten hervorheben wollen; im übrigen muß ich auf das Originalwerk verweiſen.

1) Die *Villa Thiene* in Cicogna;
2) die *Villa Pisani* zu Bagnolo;
3) die *Villa Sarego Santa Sofia* bei Verona mit der intereſſanten Hoffaſſade mit joniſchen Säulen, die aus Trommeln in der Art des *Ammanati*-Hofes bei *Pitti* geſchichtet ſind;
4) die *Villa Foscari* bei Malcontenta, mit Lage am Waſſer, bei hohem, glattem Unterbau mit Freitreppe und ſechsſäuliger, joniſcher Tempelfaſſade (Abbildung bei *Burger* a. a. O., Taf. 31);

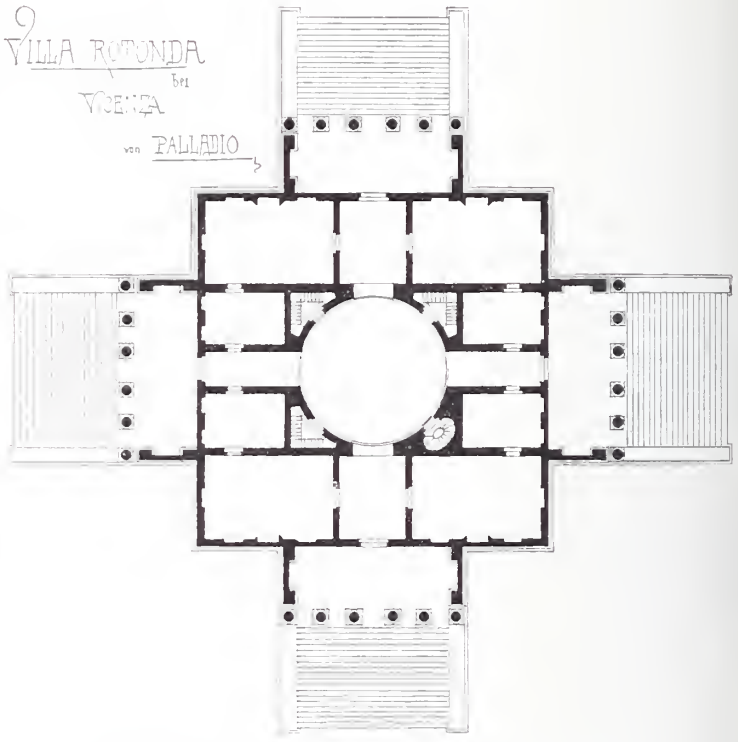
5) die *Villa Cornaro* bei Piombino mit vorgelegtem Mittelbau, die aus zwei Portiken übereinander mit Giebelendigung befteht;
6) die *Villa Pojana* in Pajana mit rundbogig gefchloffener Vorhalle (Abbildung bei *Burger*, Taf. 37);
7) die *Villa Emo* in Fanzolo, in der Ebene gelegen (Abbildung bei *Burger*, Taf. 40);
8) die *Villa Badoer* bei Fratta Polesine (Anficht der Gartenfeite mit Freitreppen und Hallen, *Burger*, Taf. 43);
9) die *Villa Rotonda* bei Vicenza, für den Marchefe *Capra* erbaut, mit großem Rundfaal in der Mitte;
10) die *Villa Meledo-Trissino*. Diefe wäre wohl, wenn fertig, der fchönfte Villenbau geworden, zugleich „eine der glänzendften Früchte von *Palladio*'s Studien antiker Bauten".

37. *Villa Rotonda.*

Zu der gefeierten *Villa Rotonda* bemerkt *F. Burger* (a. a. O.):

„Deshalb ift die vollendete *Rotonda* fchließlich ein bauliches Monftrum geworden, nicht Fifch, nicht Fleifch, und das Schlimmfte war, daß fpätere Zeiten diefen Bau fo heilig ernft genommen haben." (Seite 54.)

Abb. 360.



Grundriß der *Villa Rotonda* bei Vicenza. (*Palladio.*)

Goethe hat in feinem Briefe vom 22. September 1786 die gleiche *Rotonda* einen Prachtbau genannt, ein viereckiges Gebäude, das einen runden, von oben erleuchteten Saal in fich fchließt. Inwendig könne man es wohnbar, aber nicht wohnlich finden; Saal und Zimmer würden aber zu den Bedürfniffen einer vornehmen Familie für einen Sommeraufenthalt kaum hinreichen. Von allen vier Seiten fteige man auf Treppen hinan und gelange jedesmal in eine Vorhalle, die von 6 korinthifchen Säulen gebildet würde.

Goethe irrt, die Säulen gehören der jonifchen Ordnung an, aber darin wird er wohl recht behalten, wenn er fagt, daß die Baukunft ihren Luxus niemals höher getrieben habe, denn der Raum, den die Treppen und Vorhallen einnehmen, ift viel größer als der des Hauíes felbft. Der Saal, fo meint er, fei von der fchönften Proportion, wie die Zimmer auch, was wieder zutreffend ift (vergl. Abb. 359). Auch ftimmen wir feiner Auffaffung des Ganzen bei und bewundern

mit ihm die Mannigfaltigkeit, mit der ſich die Hauptmaſſe des Baues zugleich mit den vorſpringenden Säulen vor dem Auge des Umherwandelnden bewegt, die Abſicht des Beſitzers verwirklichend, der ein großes Fideikommißgut und zugleich ein ſinnliches Denkmal ſeines Vermögens hinterlaſſen wollte. Und wie nun das Gebäude von allen Punkten der Gegend in ſeiner Herrlichkeit geſehen wird, ſo iſt auch die Ausſicht von dort auf Berge und Landſchaft die angenehmſte.

Urſprünglich erbaut als Ruheſitz für *Paolo Almerico*, Referendarius *Pius IV.* und Ehrenbürgers der Stadt Rom, wurde das Anweſen nach deſſen Tod (1589) von *Odorico* und *Mario Capra* für 18 500 Dukaten verkauft.

Abb. 361.

Perſpektiviſche Anſicht der *Villa Rotonda* bei Vicenza. (*Palladio.*)

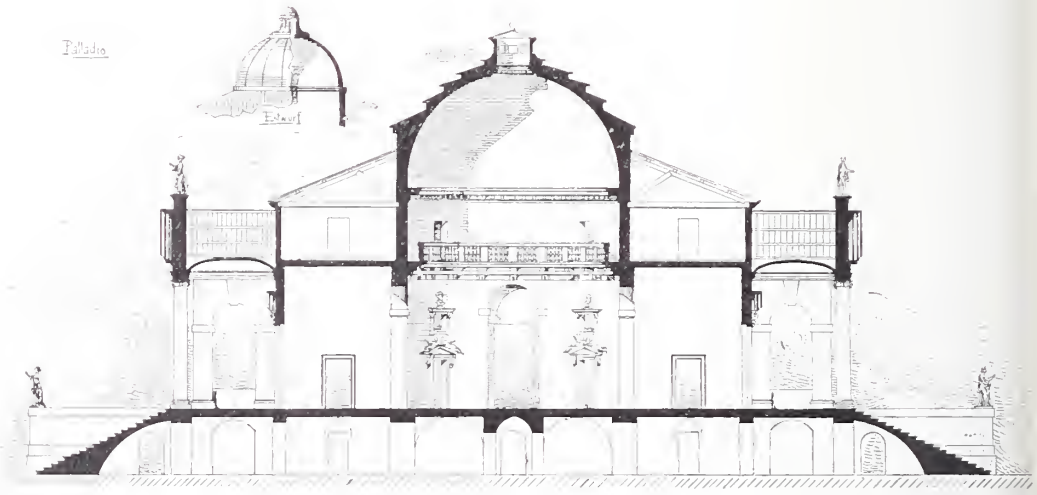
Nach *Magagno* wurde die *Rotonda* 1582 vollendet. *Mazzari* lobt im Jahre 1511 den *Almerico*, daß er zu ſeiner Zeit die Rotunde mit Stuckfiguren und Gemälden geſchmückt habe; *Muttori* ſagt, daß das Gewölbe von *Alessandro Maganza* in der Art des *Paul Veronese* bemalt worden ſei, während die Wände von dem franzöſiſchen Maler *Lodovico d'Orogni* mit ſehr bewegten Bildern, ſtehenden Barockfiguren in reicher Architektur (*Jupiter, Bacchus — Venus, Neptun — Apollo, Diana — Minerva, Merkur*) geſchmückt worden ſeien. Die Decken der größern Zimmer malte *Giambattisto Moro, detto India*, die Stuckarbeiten der Kuppel ſollen von *Alessandro Vittorio*, einem Schüler *Sansovino*'s, herrühren. Dieſe Dekoration „muß“, nach *Burger*, ſpäteſtens 1589 entſtanden ſein, da *Almerico* 1589 geſtorben iſt. Sie ſtammt daher aus der Zeit nach dem Tode *Palladio*'s († 1580). Die Statuen auf dem Baue ſeien Werke der Bildhauer *Albanesi* (vergl. *Burger*, S. 64, Fußnote 2).

Goethe notiert noch die Inſchrift der vier Giebelſeiten, die zuſammen eine ganze ausmachen, „die verdient, wohl aufgezeichnet zu werden“.

„Marcus Capra Gabriclis filius
qui aedes has
Auctissimo primogenturae gradui subjecit
una cum omnibus
Censibus agris vallibus et collibus
citra viam magnam
Memoriae perpetuae mandans haec
dum sustinet ac abstinet.“

Zum Schluſſe meint *Goethe*, daß man Dulden und Entbehren auch mit geringerem Aufwand hätte lernen können.

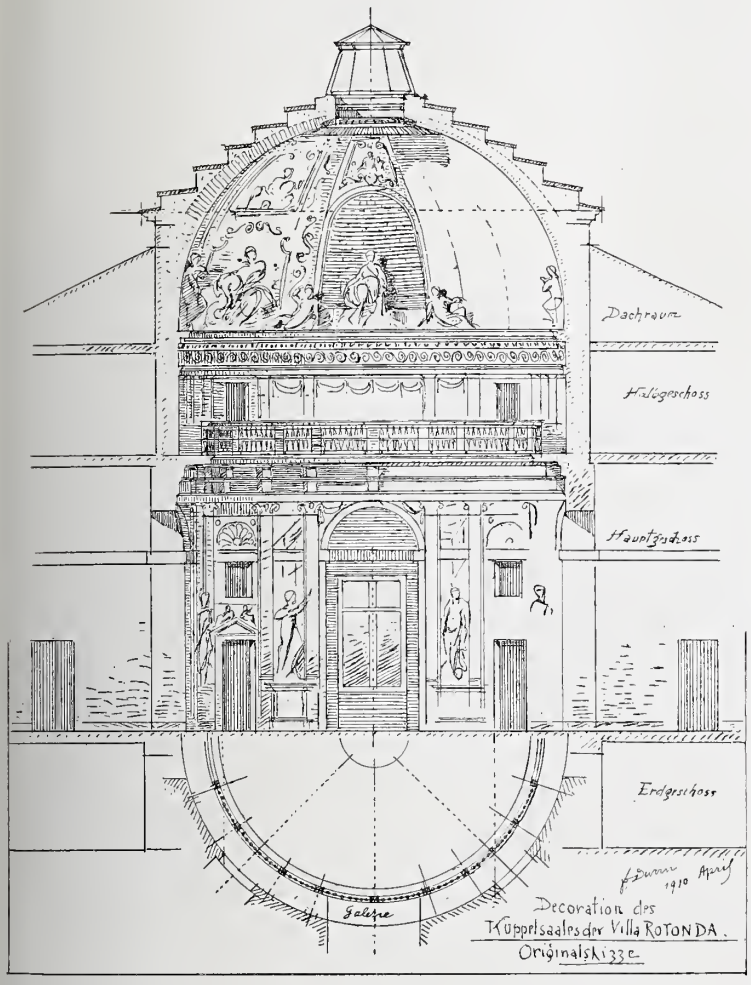
Abb. 362.

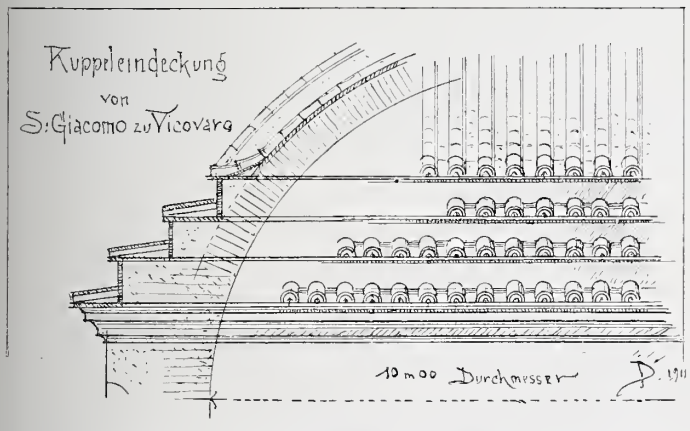


Querſchnitt der *Villa Rotonda*.

Zur Innendekoration möchte ich, nach genommenem Augenſchein, bemerken, daß zunächſt der Kuppelraum weniger hoch wirkt als auf der Zeichnung, daß tatſächlich ſeine Wandfelder zwiſchen den gewölbten Zugängen durch vier aufgemalte Säulen korinthiſcher Ordnung in Felder geteilt ſind. Ihre Kapitelle ſind vergoldet, die Schäfte graurot marmoriert; zwiſchen dieſen ſind im Proſpekt weitere Stützen und Gebälke aufgemalt, vor denen ſich die genannten, etwa doppelt lebensgroß, ſehr geſchickt gemalten und auch ſorgfältig gezeichneten Figuren erheben. Ich habe mir dieſe als: *Mars*, *Merkur* — *Jupiter*, *Bacchus* — *Apollo*, *Diana* — *Venus*, *Chronos* (Kinder freſſend) notiert. Die Figuren ſind auf Poſtamenten ſtehend entworfen. Die zwiſchenliegenden Türen mit den Giebelverdachungen und den liegenden Figuren ſind mit den kleinen Viereckfenſtern darüber ſo, wie ſie die genannten Publikationen geben, vorhanden. Nur tragen die Stürze der letzteren keine Köpfe, an ihrer Stelle ſind Muſcheln in gelber Farbe mit Früchten und Blumen aufgemalt. Die in der Rundung herumgeführte Galerie und deren Baluſtrade ſind aus Holz und angeſtrichen. Die Wandflächen hinter derſelben mit ihren Ausgangstüren auf die Galerie ſind durch geſtreckte Konſolen in Felder eingeteilt und weiß und golden geſtrichen. Sie werden abgeſchloſſen durch einen abgeplatteten Architrav, einen ornamentierten Fries und ein Konſolengeſimſe, über dem ſich die Kuppel

Abb. 363*a* u. *b*.





Innendekoration der *Villa Rotonda* bei Vicenza und Konſtruktion des Kuppelfußes nach *S. Giacomo* in Vicovaro.

erhebt. Auf dem Simsrand ſtehen und liegen Freifiguren aus weißem Stuck, den vier Bogenöffnungen entſprechend. Hinter den ſitzenden Figuren ſind rundbogige Niſchen angeordnet, die in der Fläche tiefrot und blau bemalt und deren Fugen durch Goldlinien ausgezeichnet ſind, darüber befindet ſich ein von reichem Kartuſchenwerk eingefaßtes grau in grau gemaltes Figurenbild. Zwiſchen dieſen 4 Feldern ſind vier andere Bildwerke, je zwei übereinander, in gleich reichen, weiß und golden gefaßte Kartuſchen angeordnet, die beide bunte Bilder mit allegoriſchen Figuren enthalten:

1) Eine weibliche Figur mit Goldgewand und Hermelin und einem Elefanten,

2) Eine weibliche Figur mit grünem Gewand und Einhorn.

3) Eine ſolche mit auffteigendem Schimmel.

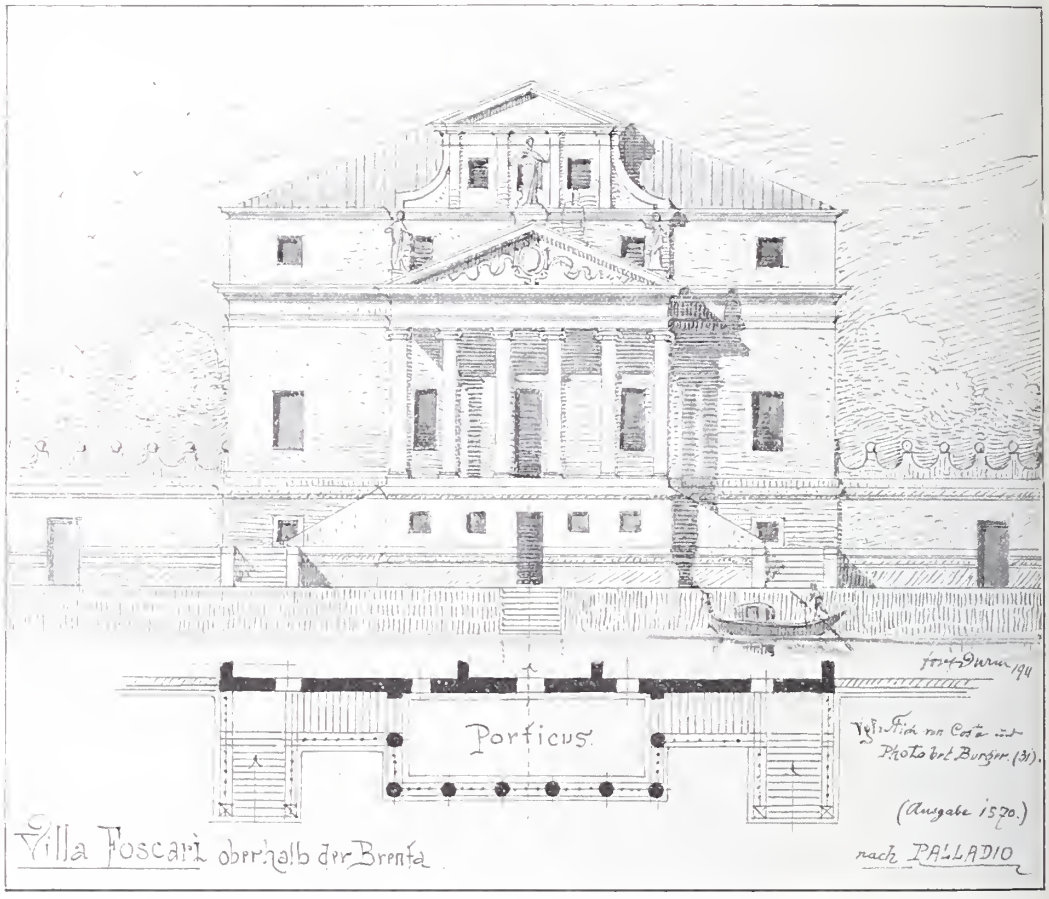
4) Eine ſolche im Brokatgewand mit nackten Kindern.

Die Bilder der oberen Zone zeigen nackte weibliche Figuren, geflügelte Genien mit Tuba uſw.

Ein Konſolengeſimſe ſchließt die Kuppelfläche nach oben ab, der Scheitel iſt durch eine hell verglaſte polygone Laterne geſchloſſen, durch die Tageslicht

in das Innere fällt. Sie ift wohl fpäteren Datums und erinnert in der Form an die Oberlichteinfälle der Münchner Pinakothek von *Klenze*. Sie hat in ihrer äußeren Erfcheinung mit der Laternenform auf den Blättern der alten Publikationen nichts zu tun. Das Licht fällt bei ihr feitlich ein, der Deckel ift nicht verglaft. Nach dem an einigen Stellen abgefallenen inneren Putz zu fchließen, ift die Kuppel aus Backfteinen gewölbt und deren äußere Form durch die gewollte Art der Eindeckung mittels Ziegeln be-

Abb. 364.

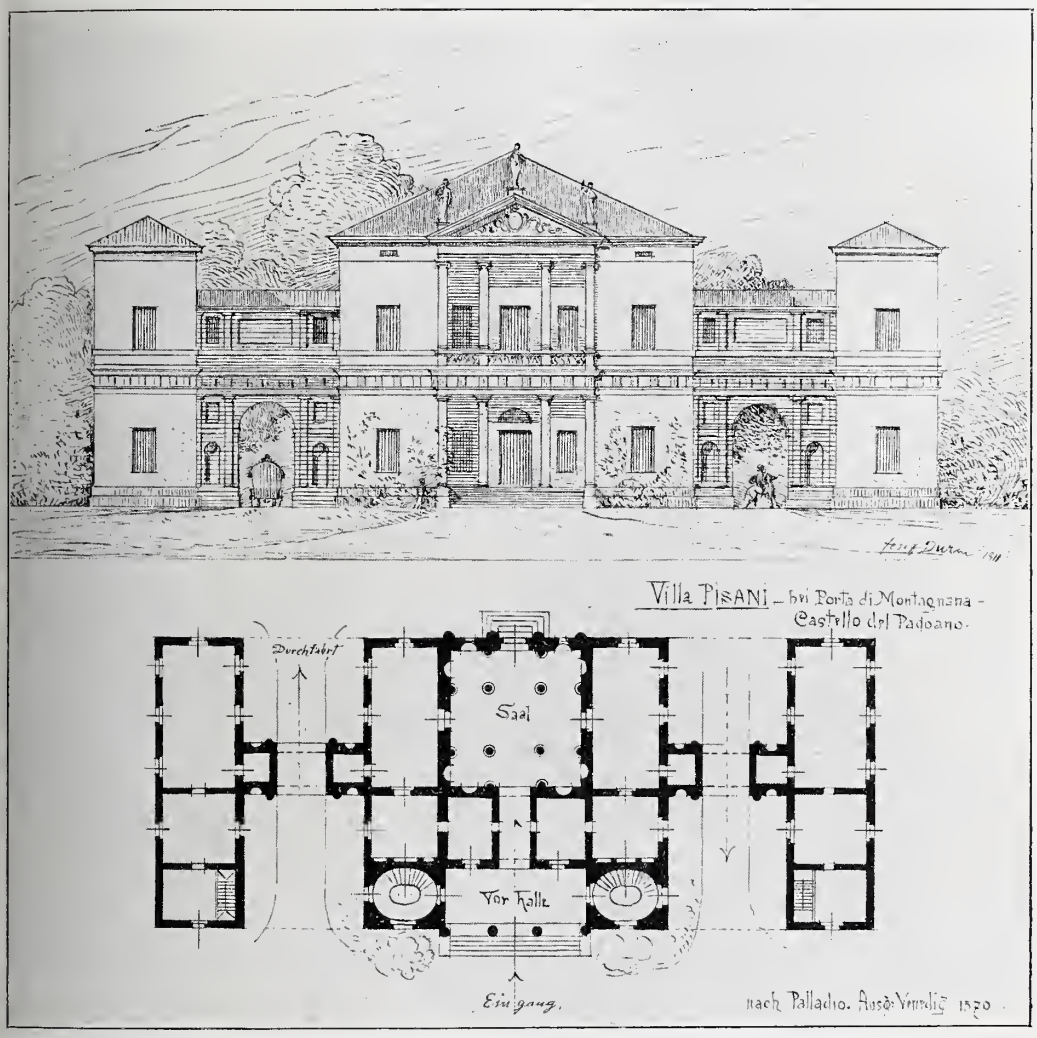


Faffade mit Treppenvorbau der *Villa Foscari*.

dingt. Nach außen ift die Kuppel treppenförmig abgeftuft, wie dies bei fo und fovielen antiken Kuppeln (*Panthcon*) gemacht wurde (vergl. meine Skizzen der Innendekoration und die Kuppelkonftruktion in Abb. 363*a* u. *b*). In fechs fenkrecht geführten Abfätzen erheben fich über dem Kuppelgewölbe die Aufmauerungen, deren Vorderwände weiß verputzt und deren horizontale etwas nach vorn geneigte Flächen mit Hohlziegeln in ganz normaler Weife radial abgedeckt find. So hatte man die koftfpielige Eindeckung mit Metallplatten in einfachfter Weife umgangen. Es liegt ein wohlüberlegter, technifcher Vorgang und keine Kaprice vor. Der Tambour der Kuppel, der aus dem unteren Ziegel-Zeltdach herausragt, ift gleichfalls bis zu diefem verputzt, wie auch die Wandflächen des ganzen Baues. Ebenfo find auch die Säulen der vier Portikus ftuckiert, die

Vorderſeiten der Architrave ſind mit dünnen Steinplatten verblendet, die flachen Gewölbe der Vorhallen ſind aus Holzlatten und verputzt. Die Wangen und Stufen der Freitreppen ſind wieder aus Stein. Zwei von den Treppen in den toten Winkeln der Rotunde ſind oval, freitragend aus Stein, mit einfachen Eiſengeländern verſehen, ausgeführt und führen vom Erdgeſchoßboden aus bis zum

Abb. 365.



Anſicht und Grundriß der *Villa Pisani* bei Porta Montagnana.

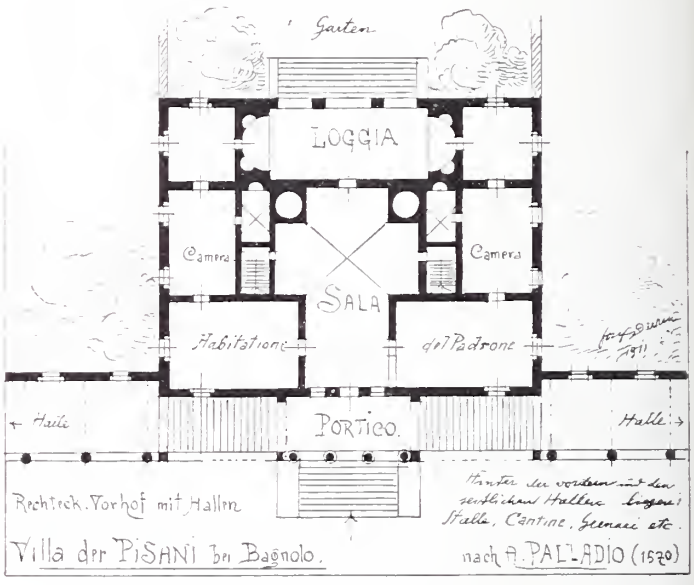
Dachgeſchoß. Die zwei anderen waren für mich beim Beſuche verſchloſſen. Dieſe Treppen erhalten ihr Licht durch die kleinen Fenſter über den Zugangstüren vom Rundſaal aus. Der Binnenraum unter der Rotunde im Erdgeſchoß erhält gleichfalls ſein Licht und ſeine Lüftung durch die Rotunde. In der Mitte ſeines Fußbodens iſt eine größere durchbrochene Steinplatte eingeſetzt, die mit einem flach gearbeiteten Faunkopf geſchmückt iſt, deſſen Augen, Mund, Naſenlöcher, Ohren und Haare durchlöchert ſind und ſo den Lichteinfall ermöglichen.

Außer der Rotunde ſind auch die anliegenden Räume ganz gut ausgeſtattet. Beachtenswert ſind die Deckenmalereien, die bei den gewölbten Eingängen mit

Putten und Blumen ſtreuenden weiblichen Figuren, im Stile der Malerei des Rundraumes gehalten, ausgeführt ſind. Andere mit Mulden- und Tonnengewölben überſpannte Gelaſſe zeigen die Art des *Giovanni da Udine*, oder wie ſie in der *Villa di Papa Giulio* zu Rom ausgeführt iſt. Türumrahmungen von weißem Kalkſtein mit Einlagen von Veroneſer Marmor, große Kamine aus dem gleichen Material, zum Teil mit Stuckaufſätzen; Fayencebekleidungen und Tonfliſenbeläge der Boden ſind noch vorhanden. Einfach aber hübſch in der Haltung ſind auch die kleinen Zimmer im Halbgeſchoß. Mit den nötigen Möbeln, Teppichen, Stoffen, Beleuchtungskörpern ließe ſich der Bau auch wohnlich machen. Das Souterrain bietet reichlich Raum für den Haus- und Küchenbetrieb

Dabei darf nicht vergeſſen werden, daß die *Rotonda* nicht eine Architekturleiſtung für ſich iſt, daß ſie vielmehr ausgedehnte, noch gut erhaltene Zubauten. beſitzt für einen bedeutenden landwirtſchaftlichen Betrieb, der innig mit dem Herrenſitz verbunden war.

Abb. 366.

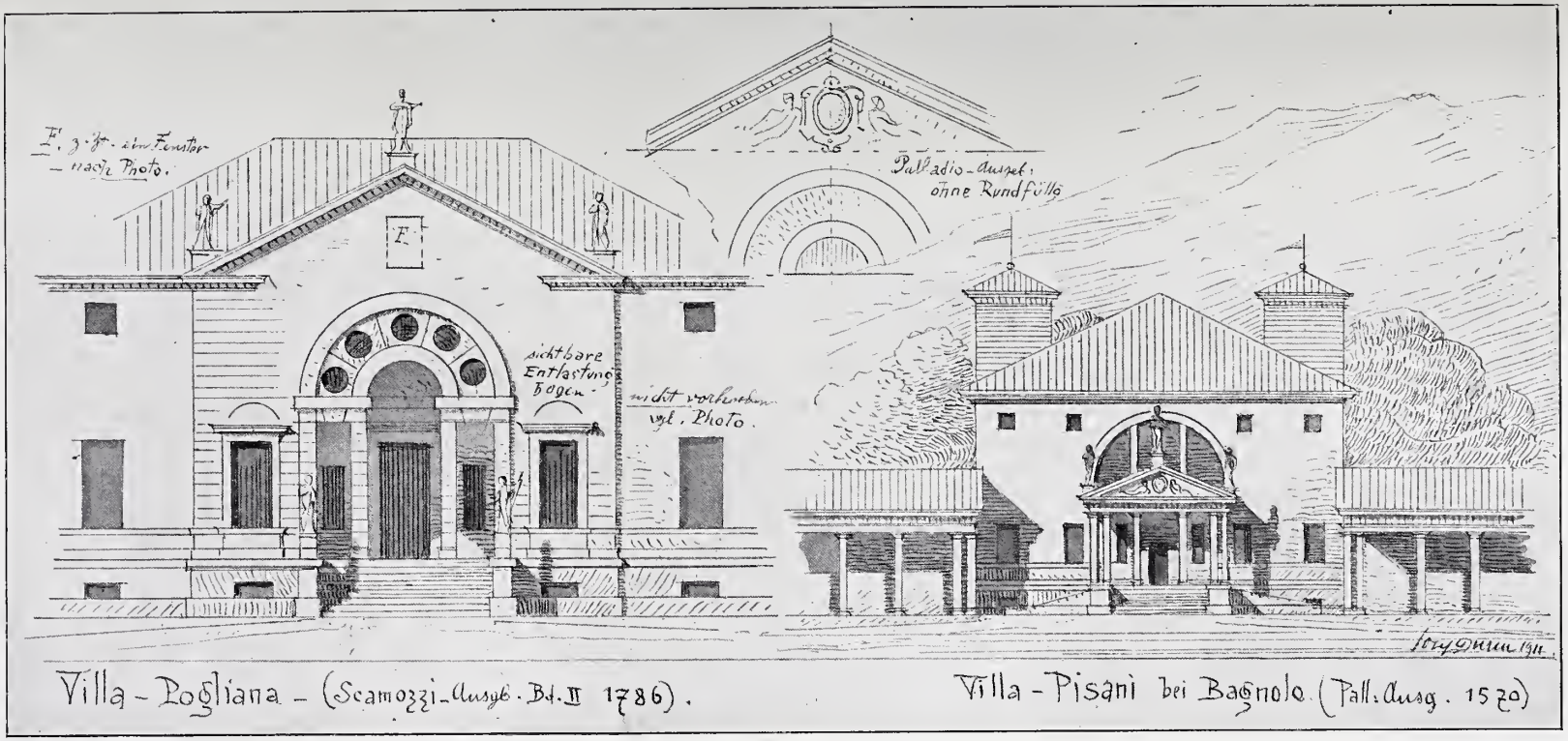


Grundriß der *Villa Pisani*.

Vor lauter theoretiſchen Unterſuchungen und Grübeleien, was ſich *Palladio* bei dieſem Entwurf gedacht oder nicht gedacht haben könnte, welches Verſehen ihm oder einem anderen zur Laſt gelegt werden könnte, hat man vergeſſen die Anlage als ein Ganzes aufzufaſſen, als ein Landhaus mit Wirtſchaftsbetrieb.

Es iſt eigen, daß ſich *Goethe* in ſeinem Briefe von 1786 über die Innendekoration gar nicht äußert, ſie iſt doch nicht ſchlecht. *Bertotti (Scamozzi)* erwähnt in ſeinem Werke vom gleichen Jahre 1786 wenigſtens die Malereien und den Figurenſchmuck und ſagt über die Dekoration offen und ehrlich .... »*et d'ornemens qui ne s'unissent guère au bon goût de Palladio*«. Die Beſtätigung, daß die »*ornemens*« nicht aus der Zeit *Palladio*'s ſtammen, wurde bereits gegeben. Aber *Goethe* muß ſie geſehen haben, was bei dem neuen *Palladio*-Forſcher nicht der Fall geweſen zu ſein ſcheint. Ich möchte damit keine Beziehungen zwiſchen ihm und *Goethe* herſtellen. Zur Beurteilung der Lage des Baues verweiſt der letztere auf die ausführliche Beſchreibung *Palladio*'s, in der er die eigentümliche Form des Aufbaues rechtfertige. *O. Bertotti* kleidet ſie in folgende Worte: »*Une colline agréable, d'une pente douce et aisée, sur laquelle cette maison devait être bâtie s'uniforma parfaitement à la charmante situation du lieu. Pour ménager aux habitans les points de vue ravissans que forment les perspectives d'alentour, il bâtit la maison d'une figure quarrée, il éleva des portiques aux quatre faces, et cherchant ensuite à réunir la commodité et la décence dans les*

Abb. 367.

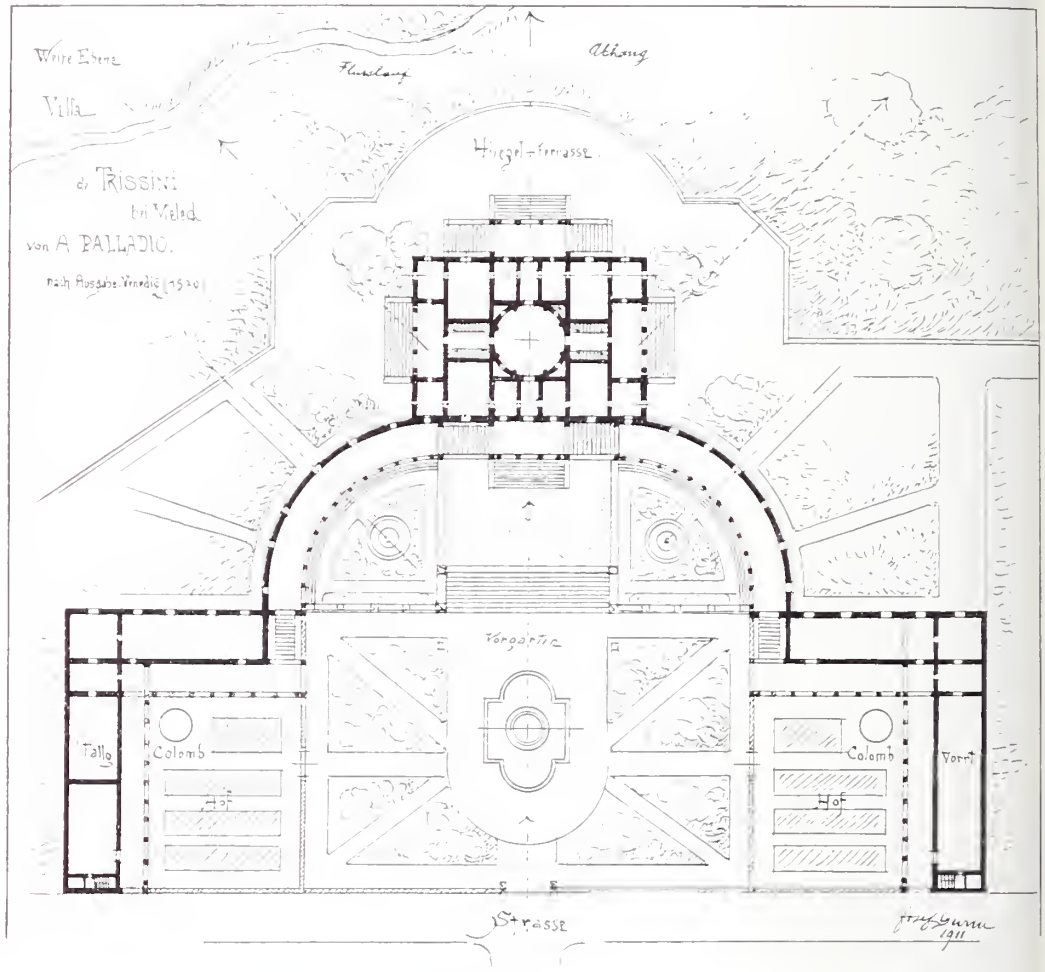


Façade der *Villa Pogliana* und *Villa Pisani*.

parties intérieures il fit au milieu du bâtiment une salle ronde, entourée de quatre chambres avec autant de cabinets qui ont l'entrée et la sortie sur les vestibules qui conduisent des portiques à la salle«.

Dies alles gibt aber keine Vorftellung von der Lage des Baues im Gelände, die auch geſchaffen werden mußte und worüber die ſämtlichen Publikationen, auch die allerneueſten, keinen Aufſchluß geben.

Abb. 368.



Grundplan und Anlage der *Villa Trissini* bei Meledo.

Eine breite Zufahrtsſtraße führt zurzeit vor das Eingangstor, zu dem man auch auf ſchmalem Fußweg vom *Monte Berico* aus gelangen kann[160]).

Eine ſanft anſteigende Rampe zwiſchen den Mauern zweier Dienſtgebäude führt auf ein kleines, von hohen Terraſſenmauern geſtütztes Plateau, deſſen Subſtruktionen zu Wirtſchaftsräumen ausgenützt ſind, über denen ſich der Wohnbau erhebt. Die alt-italieniſche Regel verlangt die Vorbereitung eines anſteigenden Geländes durch ein- oder mehrfache Terraſſenanlagen zur Aufnahme

[160]) Unſer Reiſehandbuch ſagt zwar, man ſolle dort umkehren, da der Zutritt zur Villa verboten ſei, was ſich der eine oder andere Verſucher wohl gemerkt hat. Der gegenwärtige Beſitzer läßt aber Fremde ſeit über einem Jahre ein und hat ſogar ein Buch zum Einſchreiben für die Beſucher aufgelegt.

von Bauten mit freien Ausblicken ringsum. Man wollte ſich und ſeinen Bau auch hier nicht im Grünen oder hinter Schutzwänden verſtecken. Eine einzige Terraſſe genügte; ſie iſt von unregelmäßiger Form, wenig ausgedehnt und durch eine Brüſtungsmauer abgeſchloſſen. Für Gartenanlagen größeren Stils iſt kein Platz, man wollte ſich auch durch hohe Bäume die Ausſicht nicht verſperren, die Stützmauern fallen ſteil ab. Der Wohnbau iſt nach der Ausſichtsſeite hart an die Brüſtungsmauer gerückt und nur 2 m von dieſer entfernt. Die Fläche bei dem einſpringenden, talabwärtsſchauenden Winkel des Hauſes iſt damit gewiſſermaßen zu einer Art von Wirtſchaftshof mit einem Ziehbrunnen geworden — die einzige Waſſerkunſt da oben. Meine kleine Aufnahmeſkizze in Abb. 359 gibt ein Bild der Lage vom *Monte Berico* aus genommen und zeigt die Verbindung der Ökonomiegebäude, Terraſſen und Stützmauern mit dem Herrſchaftshaus und dürfte dieſe belehrender für die Beurteilung des Ganzen ſein, als die akademiſch „verzeichneten“ Blätter der Herren, die einſeitig Baugeſchichte und Bauäſthetik treiben. Daß dieſe Blätter mit der Ausführung in Wirklichkeit auch hier nicht ſtimmen, braucht nicht nochmals betont zu werden. Die Vorgänge an einem Bau ſind nicht immer ſo klar geſtellt und ſo einfacher Art, wie ſie ſich in den Köpfen Außenſtehender abſpielen und gewiſſe Dinge muß man erlebt, durchgemacht und am eigenen Leibe erfahren haben. Was nützen die ſchönſten Folgerungen wenn ſie auf unſicherer oder gar falſcher Grundlage aufgebaut ſind? Die Schraubendeckel als Dach über dem Rundſaal ſind auf allen Zeichnungen falſch, wie auch die Form der Mezzaninfenſter.

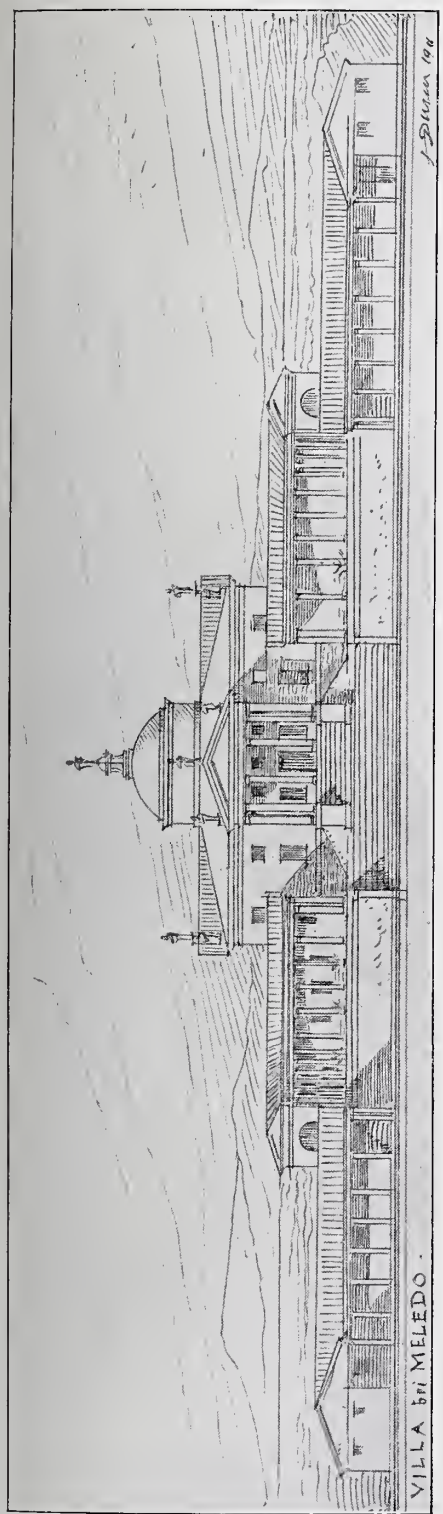


Abb. 369. Geometriſche Anſicht der Villa bei Meledo. (*Palladio.*)

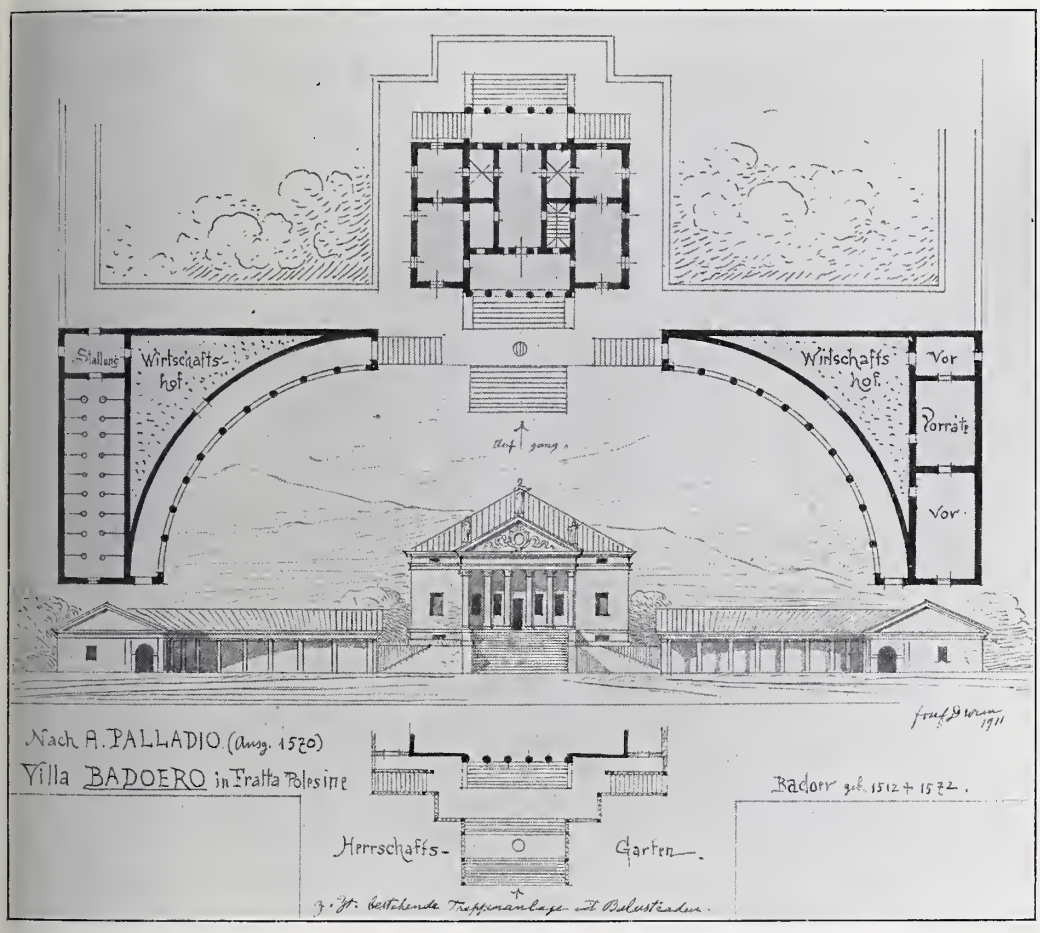
In ähnlichem Sinne muß auch die Villa des *Francesco Foscari*, an der Brenta gelegen und 1560 von *Palladio* vollendet, nach einem Stiche *Costa*'s zu urteilen, aufgefaßt werden. Auch bei dieſer waren die Wirtſchaftsgebäude in

238. *Villa Foscari.*

Schaubild der Villa bei Meledo nach dem Plane *Palladio*'s.

nächſter Nähe errichtet, bezw. enge mit dem Wohnbau verbunden. Der joniſche Portikus mit ſeinen beiden, dem Flußufer zugekehrten Freitreppen, gehören mit zum vornehmſten und edelſten was *Palladio* geſchaffen, und wenn der giebelförmige Dachaufſatz unmittelbar über dem Giebel des Portikus unterblieben wäre, müßte die Faſſade als vollkommen bezeichnet werden. (Vergl.: bei *Burger* a. a. O. den Grundriß und die Anſicht auf Tafel 31 u. 32 und *O. Bertotti-Scamozzi* Tom. 3, Tafel I—III und darnach Abb. 364.)

Abb. 371.



Anſicht und Grundplan der *Villa Badoero.* (*Palladio.*)

Erſt durch den genannten Stich erkennen wir, wie der Wohnbau im Zuſammenhang mit den weiteren Anlagen und ſeiner nächſten Umgebung aufgefaßt werden muß. Die kalte Architektur erhält plötzlich Blut und Fleiſch.

239. *Villa Pisani.*

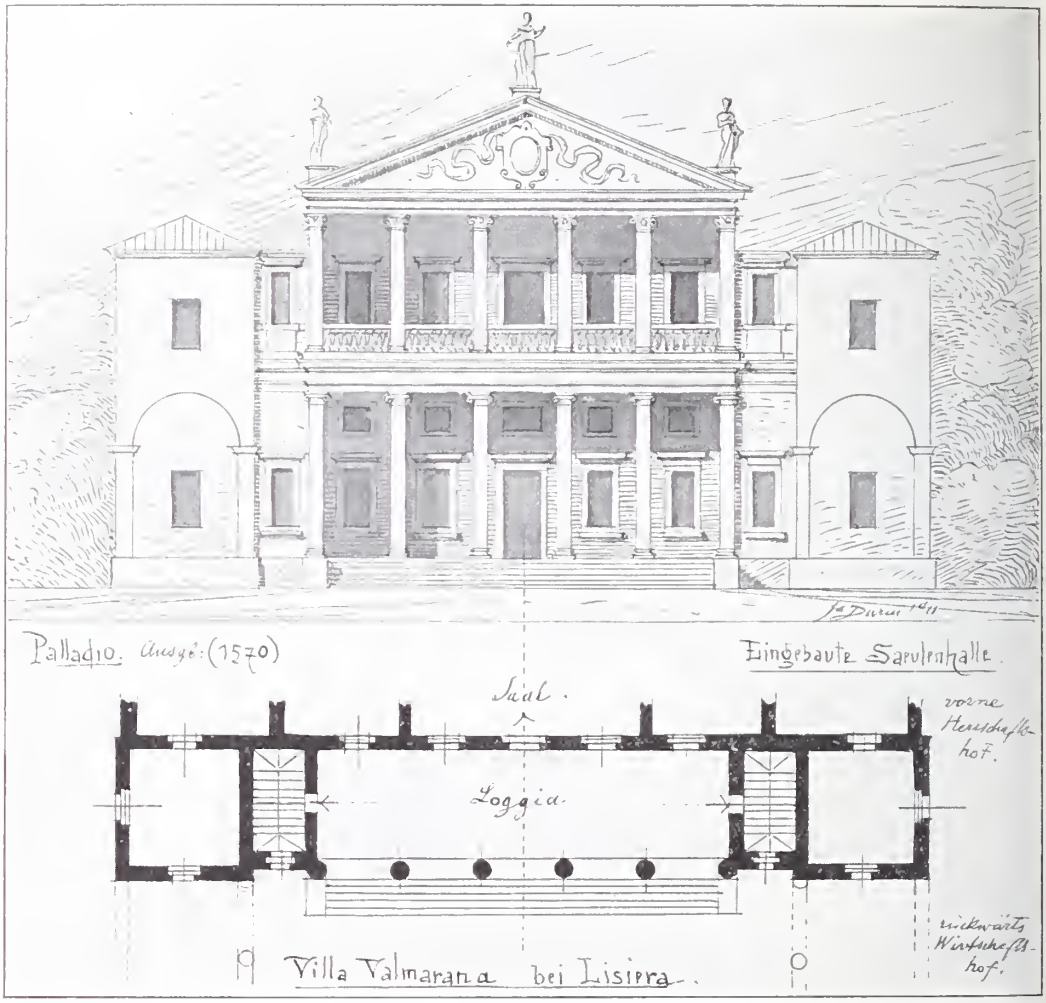
Wegen der Art des Zuſammenlegens von Wirtſchafts- und Wohnbau und der dadurch hervorgerufenen, ſymmetriſch ſtrengen Gruppierung beider, durch die Anordnung von Bogengängen und Durchfahrten iſt die *Villa Pisani* bei Montagnana, von *Francesco* begonnen aber nicht vollendet, beſonders intereſſant: die Faſſade iſt vornehm, die Durchfahrten ſind mehr majeſtätiſch als für eine ländliche Villa geſtimmt. (Vergl.: *O. Bertotti-Scamozzi.* IX. Tafel u. Abb. 365).

Wegen der eigenartigen Bildung des Einganges als Bogenhalle und des Aufgebens des antiken Giebels darf die *Villa Pojana* nicht unerwähnt bleiben. (Vergl. die photogr. Aufnahme *F. Burger*'s Taf. 37 nach Plan und Ausführung und Abb. 367, ein Auszug aus diefer.)

240. *Villa Pisani* bei Bagnolo.

Von der Grundrißgeftaltung der *Villa Pisani* bei Bagnola, mit dem Mittelfaal, der Loggia und dem Portikus gibt Abb. 366 eine Vorftellung. Dem Por-

Abb. 372.



Anficht und Anordnung der Vorhalle und der Hauptfaffade der *Villa Valmarana*. (*Palladio.*)

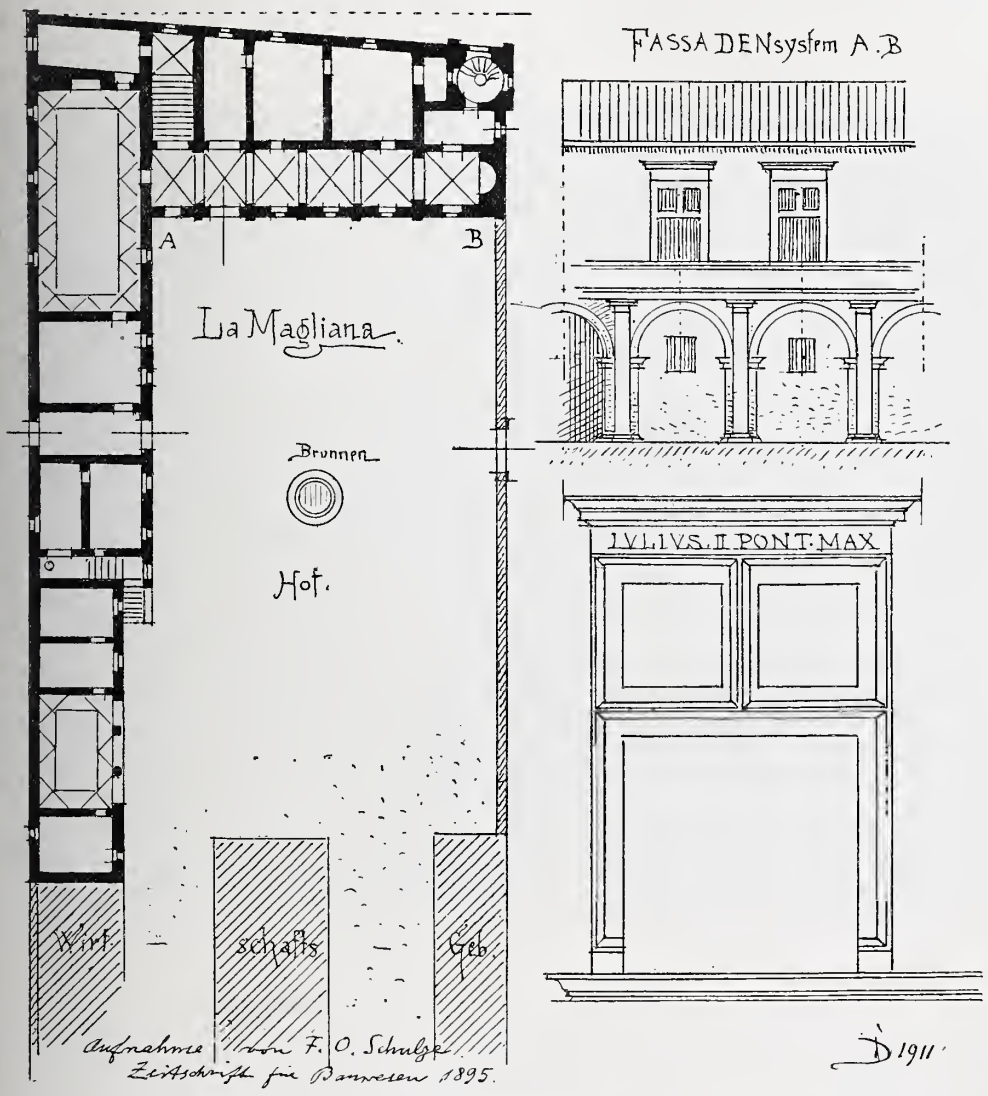
tikus fchließen fich rechts und links Säulenhallen an, die den Vorhof umgeben. Die Mittelpartie der Hauptfaffade mit den Flankentürmchen und den anftoßenden Säulenhallen ift in der Abb. 367 dargeftellt.

241. *Villa Trissino* bei Meledo.

An der Brendola, füdweftlich von Vicenza gelegen, fei noch der *Villa Trissino* bei Meledo gedacht, die nach ihrer Vollendung wohl die fchönfte Villa *Palladio*'s geworden wäre. Im Jahre 1570 begonnen, kamen die Arbeiten bald ins Stocken und find nicht über die Subftruktionen hinausgediehen. Die Fundamente des Wohnbaues wurden nicht gelegt und feine heutige Grundrißanlage hat mit dem Plane *Palladio*'s nichts zu tun. Er follte eine Erweiterung der Grundidee der

Villa Rotonda werden, mit dem ähnlichen durch eine Kuppel bekrönten Rundſaal, deſſen Wände mit korinthiſchen Halbſäulen geſchmückt werden, und eine Galerie zu tragen beſtimmt waren. Auf zwei Seiten waren vortretende, ſechsſäulige Tempelhallen mit vorgelegtem Stufenbau, auf den anderen zwei Seiten eingebaute Loggien als Tempelfronten zu vier Säulen geplant.

Abb. 373.

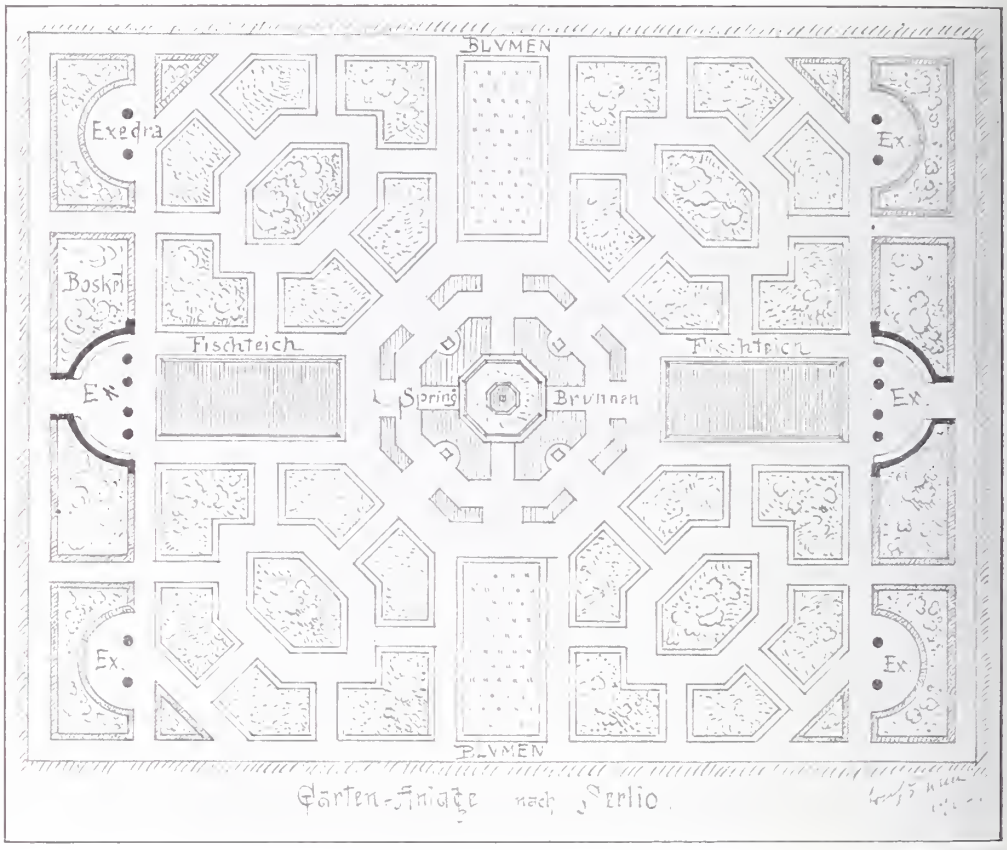


Grundriß und Teilanſicht der Jagdvilla *La Magliana* bei Rom.

Abb. 368 bis 370 geben nach *O. Bertotti-Scamozzi* den Grundplan der Villa, leider wieder ohne Angabe der Anlagen und der nächſten Umgebung. Den Aufgang vermitteln eine große Freitreppe und zwei Nebentreppen, die nach viertelskreisförmigen gedeckten und nach rückwärts geſchloſſenen Säulengängen führen. Von dieſen ſteigt man auf einem durchgehenden Stufenbau nach viertelskreisförmigen Gartenanlagen herab, die durch ein Plateau miteinander verbunden und zu einer wohl mit Springbrunnen belebten Fläche vereinigt

werden ſollten. Durch dieſe war die Höhenlage der Terraſſe für den Wohnbau beſtimmt, der ſich über einem hohen Sockel gleich wie bei der *Rotonda* erhob, und der durch 4 Treppenaufſtiege überwunden werden mußte. Die Grundrißform bildet ein Rechteck, deſſen längeren Seiten die Tempelhallen vorgelegt ſind und durch welche die genannten Faſſaden in nahezu drei gleiche Teile geteilt werden. Dieſe Gleichheit der Teile wirkt ungünſtig, da kein Teil dominiert. Das Dach wird ſchwerfällig, die krönende Kuppel auf ihm iſt ungegliedert und erſcheint maſſig, die Laterne mit den Figürchen iſt ungeſchickt.

Abb. 374.



Geometriſche Gartenanlage des *Serlio*.

So einfach groß die Entwickelung angelegt iſt, ſie leidet unter dieſen Verhältnisfehlern, die bei den Schmalſeiten übrigens vermieden ſind. Die Vorderſeiten der Stützmauern der viertelskreisförmigen Ziergärtchen rechts und links der mittleren Freitreppe dürften wohl auf Flächenwirkung berechnet geweſen ſein, alſo ohne architektoniſche Gliederung; jedenfalls waren ſie für Pflanzen- oder Spalierobſtanlagen vorbehalten. In der Höhe dieſer, vom gleichen Terrain aus beginnend, ſind nun beiderſeits, im rechten Winkel aufſtoßend, gedeckte Säulenhallen mit dahinter liegenden Wirtſchaftsräumen angelegt gedacht geweſen, die mit turmartigen Aufbauten abſchloſſen. Zwiſchen beiden ſollte eine Abſchlußmauer mit einem Eingangsportal gezogen werden. Der Schnitt im Plane *Palladio*'s (Tom. III, Taf. VI, *O. Bertotti-Scamozzi*) gibt uns zu dieſer

Erklärung den Schlüffel, nicht aber zu den gärtnerifchen Anlagen dafelbft. Jedenfalls wollte man, wie bei der *Rotonda*, freien Blick auf die Umgebung haben von den Hallen und Loggien aus und daher wurde mit hohen Bäumen haushälterifch umgegangen. Man hat fich auch hier nicht im Grünen verftecken wollen. Dagegen denke ich mir den großen ebenerdigen Vorgarten weder als Kies- noch als Rafenplatz, auch den nicht, der von den Viertelrundhallen umzogen ift. Das vom Bauherrn gewählte Gelände erinnert an das bei der *Rotonda* vom Architekten hergerichtete, wo kurz hinter dem Wohnbau das Hochterrain

Abb. 375.

Kaskaden-Szenerie im Garten des Schloffes zu Caferta.
(Figuren aus weißem Marmor.)

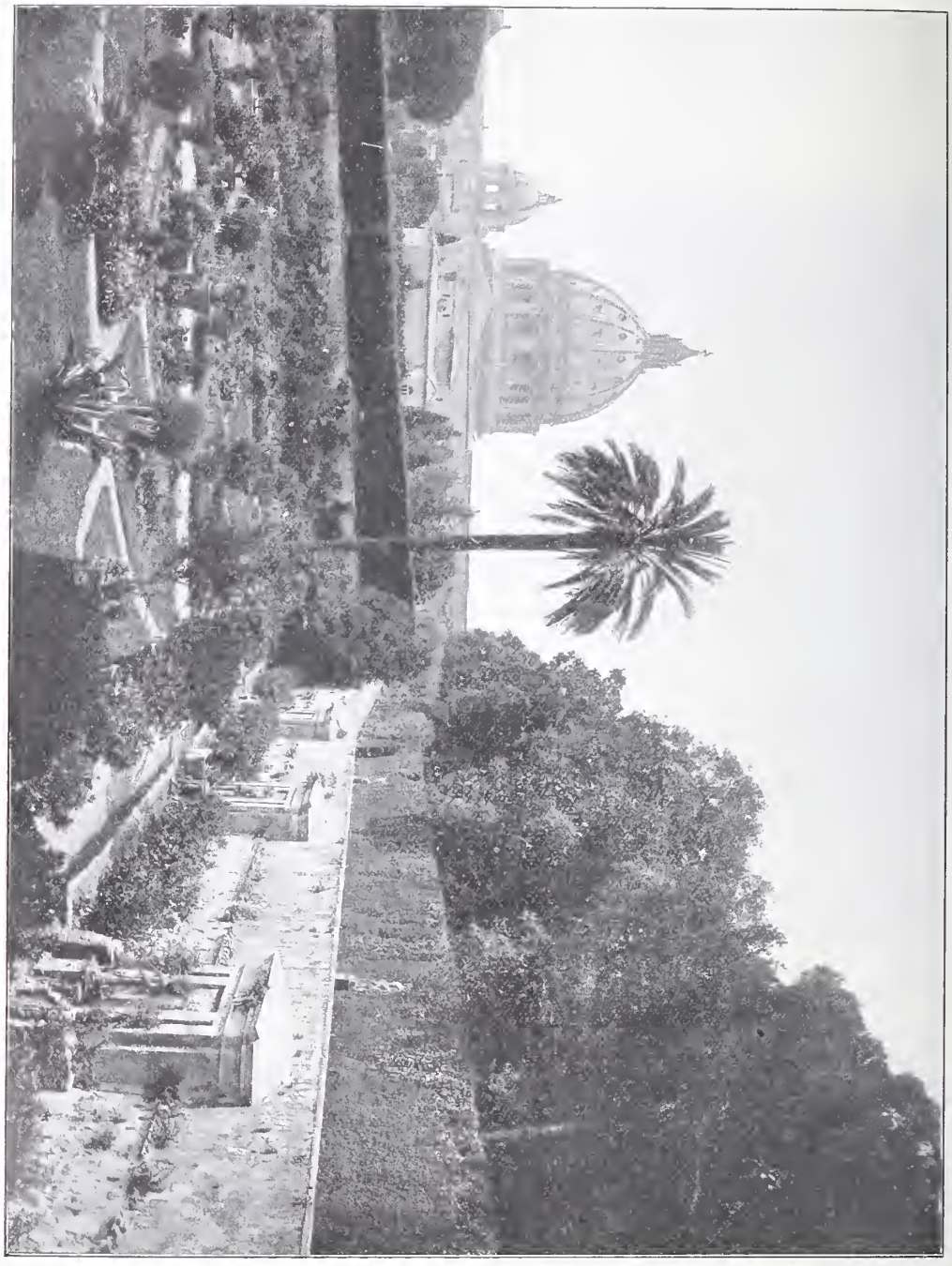
fteil abfällt. Den Charakter der architektonifchen Anlage dürfte *Burger* (a. a. O. S. 150) in feinem Vogelfchaubild getroffen haben, wenn man von der Darftellung des Gärtnerifchen und Landfchaftlichen abfieht.

242. *Villa Badoero.*

Dem großen Beifpiel von Meledo nähert fich in der Gefamtanlage und im Aufbau, unter Verzicht auf ein Kuppeldach, die *Villa Badoero* in Fratta Polefine. Auf dem Hochplateau fteht das Herrenhaus, zu dem ftolze Treppenanlagen hinanführen. In feiner Mittelachfe liegt der Saal, an den fich die Nebenräume angliedern. Die Mittelpartie ift einerfeits durch eine vorgelegte, mit einem Giebel gefchmückte Säulenhalle ausgezeichnet, anderfeits durch eine eingebaute Loggia hervorgehoben. Den tiefer gelegenen Vorgarten umziehen in Halbkreisform niedrige Säulenhallen, hinter denen kleine Wirtfchaftshöfe und Wirtfchaftsgebäude gelegen find (vergl. Abb. 371).

243. *Villa Valmarana.*

In größerem Stil und durch zwei Geſchoſſe geführt, erhebt ſich die von Säulen getragene Loggia und die mit mächtigem Giebel geſchmückte Hauptfaſſade der *Villa Valmarana.* Unmittelbar hinter der Loggia befindet ſich der Saal, der



Aus den Vatikaniſchen Gärten in Rom. (Römiſche Gartenanlage mit Palmen.)

Abb. 376.

von zwei Stocktreppen und kleinen Nebengemächern auf beiden Seiten flankiert wird. Im Äußern ſind dieſe architektoniſch ſo ſchlicht wie möglich durchgebildet, geben aber gerade in dieſer Art eine ruhige Folie für die reiche

Mittelpartie ab (vergl. Abb. 372). Keine neuen überraſchenden Motive in allen dieſen Villenbauten *Palladio*'s und doch, was iſt mit dem alten hergebrachten

Abb. 377.

Moderne öffentliche Gartenanlagen der *Villa Nazionale* in Neapel. (Einheimiſche und ausländiſche Pflanzen.)

nicht alles gemacht worden, bei abſoluter Verneinung alles Kapriziöſen! Doch gewiß nur Gutes. Der gleiche Weg ſteht auch den Spätergeborenen noch offen.

244. Jagdvilla *La Magliana* bei Rom.

Nach der *Urbana* und *Suburbana* fei noch die Jagdvilla erwähnt, die als Spezies fchon im römifchen Zehntland (Mofelgegend), diesfeits der Alpen bekannt war. Hier ift es die päpftliche Jagdvilla *La Magliana* bei Rom, die unfer Intereffe feffelt und als Beifpiel herangezogen ift. Es war keine glänzende

Gruppe von Steineichen bei Frascati.

Abb. 378.

Anlage für ein aufwandreiches Hofleben, fie diente vielmehr den fürftlichen Jägern und deren Gefolge zum vorübergehenden Aufenthalt. Auf einem Gelände von geftreckter Grundform befindet fich ein Hof, den Mauern, Wohn- und Dienftgebäude, die in der Hauptfache noch erhalten find, begrenzen. Die Mauer der Eingangsfeite ift jetzt noch mit Zinnen bewehrt. Die Formenfprache des

Wohnbaues iſt ſehr einfach: Tür- und Fenſtergeſtelle ſind aus Travertin, die Wandflächen verputzt, ein Sparrengeſimſe mit bemaltem Fries, eine dreibogige Pfeilerhalle, darüber Fenſter mit Steinkreuzen, die Papſtwappen *Innocenz VIII.* und *Julius II.* Im Innern tonnengewölbte, größere und kleinere Räume in zwei Geſchoſſen. Die Erdgeſchoßfaſſade iſt durch doriſche Pilaſter und Blend-Arkaden gegliedert, darüber ein durchgehender Architrav, ein hoher glatter Fries, der mit einem dünnen Brüſtungsgeſimſe abgeſchloſſen iſt, auf dem die Steinkreuzfenſter unmittelbar aufſitzen — im ganzen gefällig.

Abb. 373 gibt den Grundplan des Baues nach den ſchönen Aufnahmen des Architekten † *F. O. Schulz*, Rom, in der Zeitſchrift für Bauweſen, Berlin 1895, mit der Beigabe eines bauwiſſenſchaftlichen guten Textes.

Abb. 379.

Baumpartien beim Garteneingang zur *Villa Falconieri* (Pinien und Zypreſſen).

245. Garten-, Park- und Terraſſenanlagen der Villen.

Garten-, Park- und Terraſſenanlagen mit Laubgängen, Fiſchteichen, Springbrunnen, Waſſerbehältern (Sammelbecken) und Waſſerfällen, Grotten, Rampen und Treppenanlagen ſind als die charakteriſtiſchen Beigaben der Renaiſſance- und Barockvillen bezeichnet worden, hervorgerufen durch das abfallende oder ſtufenförmig ſich erhebende Baugelände, das bis zu einem Hochplateau mit ſchönem, freien Ausſichtspunkt nach drei oder vier Himmelsrichtungen herangezogen iſt und ſich von dort meiſt in einen Hochwald verliert. Dabei bildet, wie geſagt, die Villa, d. i. der Wohnbau, entweder den Schluß oder den Ausgangspunkt der Anlage. In letzterem Fall entwickelt ſich um oder vor der Villa ein kleiner Vorgarten, es folgt ein Mittelgarten mit Säulengängen, Lauben, Waſſerkünſten, auf den ſich die Gartenſalons öffnen; dann führt der Weg über Rampen und Treppen nach dem Hochgarten, der mit dem Ausſichtsplateau oder einem dort errichteten Kaſino ſeinen Abſchluß findet, oder in Buſchwerk und Parkanlagen endigt. Bildet die Villa den Schlußpunkt, dann liegen die Gartenanlagen mit allen ihren Künſteleien vor dieſer, ſie beherrſcht die Ausſicht und iſt das höchſte Ziel für den Bewohner und den Beſucher. (Beiſpiele:

Genuefer Villen). Eine dritte Art der Anlage ift nicht ausgefchloffen, bei der Zier- und Nutzgärten, Wohn- und Dienftgebäude auf gleicher Bodenhöhe liegen, fo die Villen und Gärten der Ebene, wie dies z. B. in Mantua, bei der *Villa Ludovisi*, der *Villa Borghese* und *Villa Pamphilj-Doria* in Rom, dort bei mäßig bewegtem Gelände, der Fall ift, bei denen die Kunft auffällt, mit der die Anordnung eines regelmäßigen Gartens mit der ländlichen Natur, die ja einen Teil der Anlage ausmacht, verbunden ift. Auch die *Villa Albani* bei Rom mit ihren Hoch- und Tiefgärten dürfte hierher zu rechnen fein. Es find fymmetrifche Anlagen doch ohne Monotonie. Auch *Serlio* machte a. a. O. Vorfchläge für folche (Abb. 374).

Abb. 380.

Baumpartien bei dem *Cancello* der *Villa Aldobrandini* mit Gartenabfchluß (nach *Moscioni*).

246. Prunk- und Nutzgärten, Heckenwege und Naturtheater.

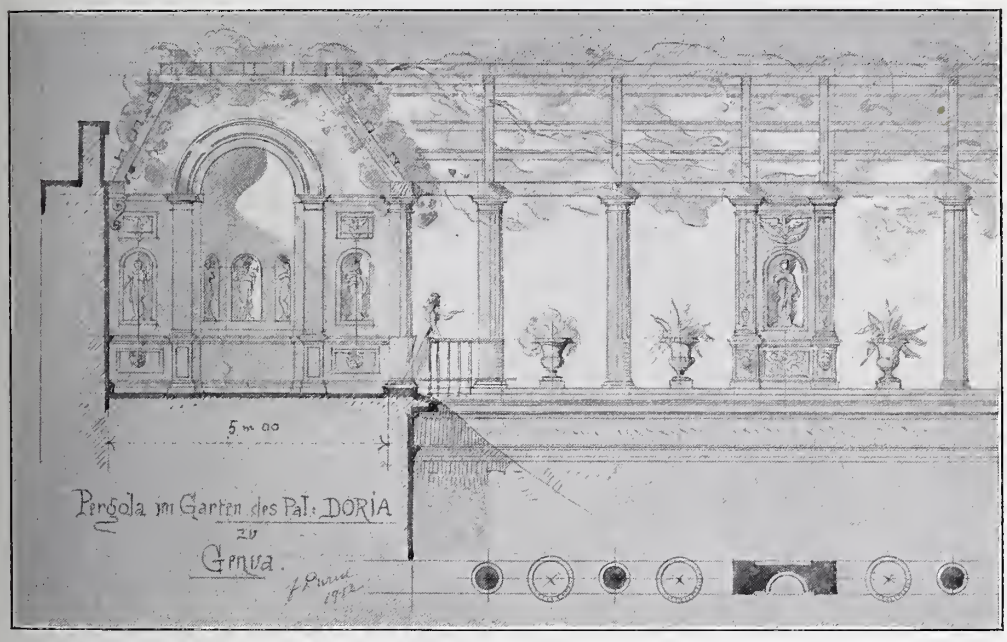
In der Barockzeit pflegt der Nutzgarten dem Blicke entzogen zu werden, der Ausbildung der Wafferkünfte im großen wird dafür der größte Wert beigelegt. Der Prunkgarten fteht im fcharfen Gegenfatz zum übrigen. Zur Markierung von Dienftgebäuden wird des öfteren das Tannendickicht bevorzugt. Das ftarke Mitwirken der mächtigen Vegetation, ihr Zufammenwirken mit Terraffen, Treppen, Rampen ufw. kann erft eingetreten fein, „als die Gärten groß und die architektonifchen Prinzipien ihrer Anlage völlig ausgebildet waren“ (vergl. *J. Burckhardt* a. a. O. S. 244).

Was wir heute bei diefen bewundern, war noch nicht, ebenfowenig wie die heutige Flora.

An Stelle der Prunkgärten treten ſpäter vielfach die Garten-Amphitheater, beiſpielsweiſe die Rennbahn (Hippodrom) in der *Villa Borghese* vor Rom, das mit Niſchen und Statuen geſchmückte und Steinſitzen verſehene Naturtheater im *Giardino Boboli* in Florenz. Dann auch Raſen-Esplanaden mit Vaſen und Statuen (*Villa Pamphilj-Doria*, Rom); ferner Heckenwege mit Hermen (*Villa Medici*, Rom), und Prachtalleen von Lorbeer- und Zypreſſenbäumen, vereinzelte Gruppen von immergrünen Eichen zwiſchen weiten Wieſen, große Avenuen mit 4 bis 6 Reihen mächtiger Schattenbäume beſetzt (*Villa Pamphilj-Doria*, Rom). Hier ſeien noch erwähnt die Kaskaden-Szenerien (Abb. 375), wie ſie z. B. im Schloßpark zu Caſerta ausgeführt ſind (1752 begonnen) und die Blumenbeete mit ornamentalen Muſtern, ſowie die beſchnittenen Buchsbäume, Tier- und Menſchen-

247. Kaskaden-Szenerien.

Abb. 381.



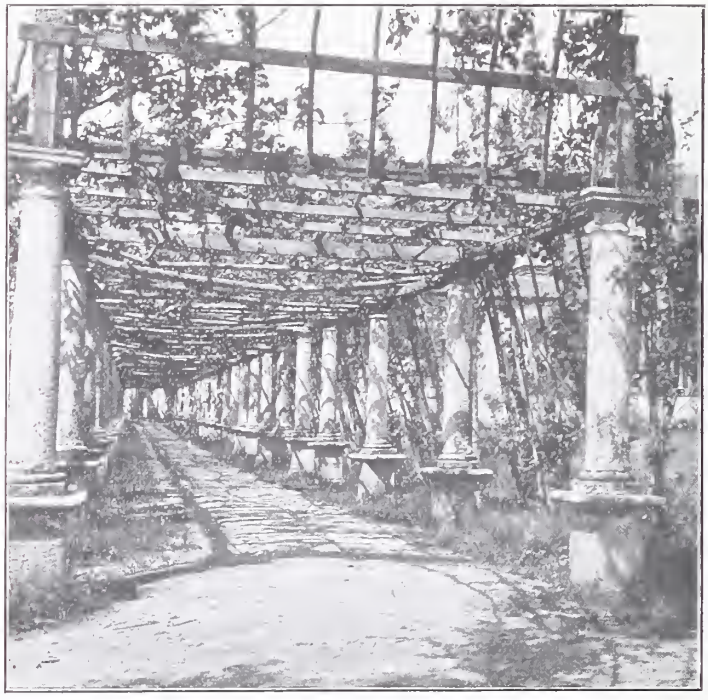
Pergola im Garten des *Palazzo Doria* zu Genua.

geſtalten nachahmend. Wenn es zurzeit als die Aufgabe der Gartenkunſt erachtet wird, „die unſere Wohnungen umgebende Natur künſtleriſch umzugeſtalten und dem veredelten Wohnungsbedürfnis anzupaſſen, wird ſich die Unmöglichkeit ergeben, den Charakter der italieniſchen Renaiſſancegärten zu ſchildern, ohne auf die allgemeinen geographiſchen und klimatiſchen Verhältniſſe Italiens und die dadurch bedingte Flora einzugehen“. (Vergl.: *W. P. Tuckermann*, Die Gartenkunſt der italieniſchen Renaiſſancezeit. Berlin 1884.)

Was uns heute in den Gartenanlagen der alten und neuen Villen in Italien geboten wird, an den oberitalieniſchen Seen, an der Riviera, bei Neapel (vergl. Abb. 377, Anlage der *Villa Nazionale*) und in Sizilien, bildet eine Vereinigung der Flora des tropiſchen Südens mit der nordiſchen Vegetation, es ſind Akklimatiſationserfolge der verſchiedenſten Zonen nebeneinander, was wir als echtitalieniſch empfinden ſollen. Mexiko, Braſilien, Afrika, Indien, Japan, Kleinaſien, Amerika und Auſtralien haben Opuntienkaktus, indiſche Feigen, Palmen,

Fettpflanzen, Aloë und amerikanifche Agaven, Zuckerrohr, Papyrus, Reis, Eukalyptus, Baumwolle, Araukarien ufw. gefpendet. Auch Lorbeer, Myrten, Orangen, Piftazien, Oliven gehören einer fernen Heimat an. Die Platane wurde erft zur Zeit des Ausganges der Republik in Italien eingeführt und darf mit dem Ahorn nicht verwechfelt werden, am wenigften mit dem amerikanifchen, der in Mitteleuropa zu Baumgängen oft verwendet wird. (Vergl.: Kulturpflanzen und Haustiere in ihrem Übergang aus Afien nach Griechenland und Italien fowie in das übrige Europa von *Victor Hehn*, Berlin 1874). Kork- und Steineichen, Steinlinden, Zerreichen, Kaftanien, Buchen, Pinien, Tannen und Fichten, Heidekräuter, Lavendel, Rosmarin, Thymian, Efeu ufw. ftehen diefen gegenüber.

Abb. 382.



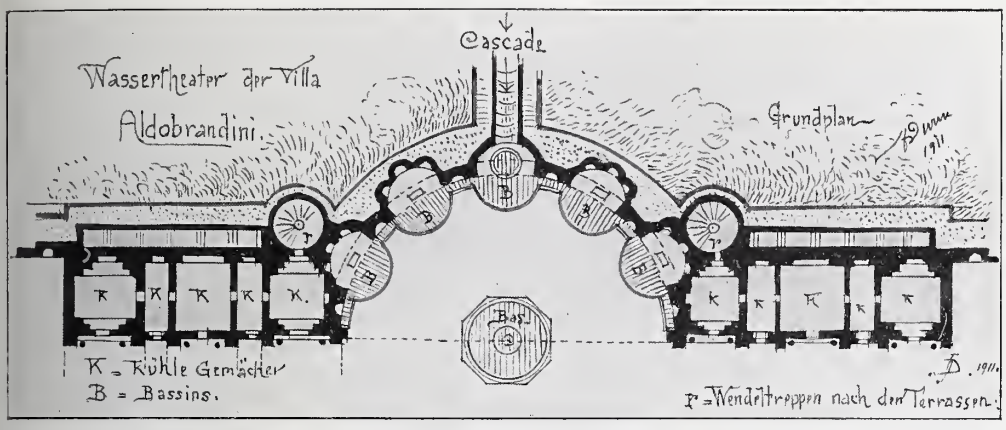
Pergola im Kloftergarten der *Certosa* bei Pavia.

Die alte italienifche Renaiffance entnahm ihr gärtnerifches Material der heimifchen Flora und darin liegt der Hauptreiz ihrer Anlagen. Die Villen um Rom haben ihren urfprünglichen Charakter in den Gartenanlagen noch am treueften bewahrt, wie die Steineichen bei Frascati (Abb. 378), die Pinien und Oliven bei Tivoli (Abb. 318 u. 319) und die Zypreffen der *Villa Falconieri* bei Frascati beweifen. Neben den Zypreffen der *Villa d'Este*, denen beim Aufgang nach *S. Miniato* und der *Villa Giusti* in Verona find die in der *Villa Falconieri* (Abb. 333) berühmt geworden. Die Anlagen diefer wurden 1546 vom Kardinal *Ruffini* erdacht, der Wohnbau von *Borromini* entworfen und ausgeführt. Der Bau ift lebendig gegliedert und im Obergefchoß die wirkungsvoll angelegte Halbkreisnifche des *Bramante* verwertet (vergl. Abb. 314). In deutfche Kreife ift ihr Ruf gedrungen durch *Mendelssohn-Bartholdy*, der fie 1905 ankaufte und S. M. dem Deutfchen Kaifer fchenkte. Wegen feiner Stellung inmitten hübfcher Baumpartien fei auch das Eingangshäuschen der Villa im Bilde (vergl.

Abb. 379) noch gegeben und aus dem gleichen Grunde der *Cancello* der *Villa Aldobrandini*, der Baumpartien wegen, am gleichen Ort (vergl. Abb. 380).

Sonft mußten die gärtnerifchen Anlagen auch hier der Zeitftrömung folgen, denn nur der Lebende hat Recht! Doch was lehren uns die Toten?

Abb. 383.

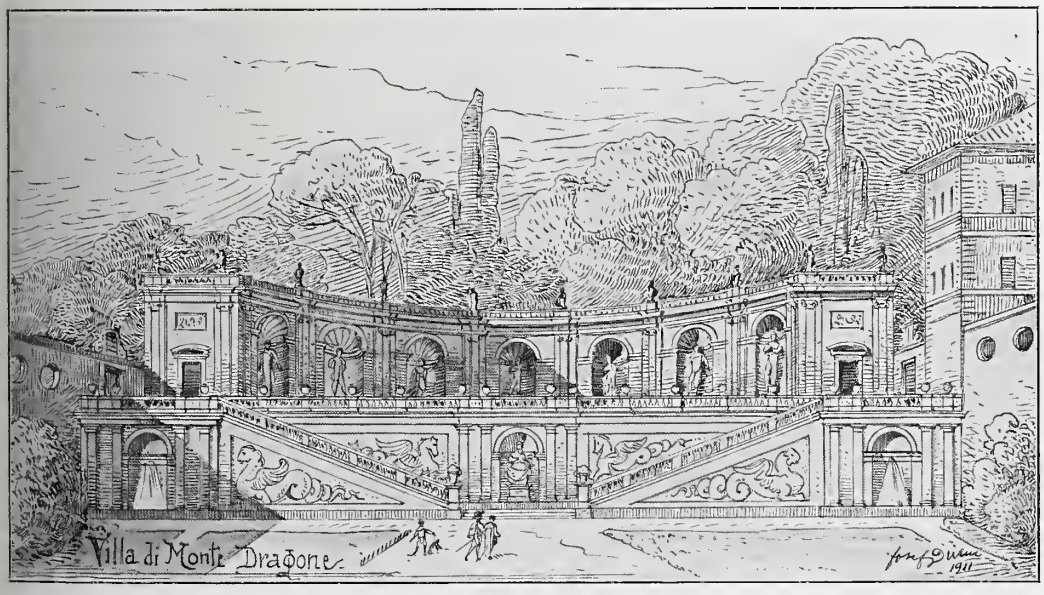


Waffertheater der *Villa Aldobrandini* bei Frascati. (Grundriß.)

248. *Serlio* und *L. B. Alberti* über Gartenanlagen.

Serlio (Lib. IV, Bl. 198) meint, daß die Gärten gewiffermaßen auch ein Schmuck des Gebäudes feien und macht vier Vorfchläge für einzelne Abteile von folchen, von denen einer in der Abb. 374 wiedergegeben worden ift.

Abb. 384.



Waffertheater der *Villa Mondragone.*

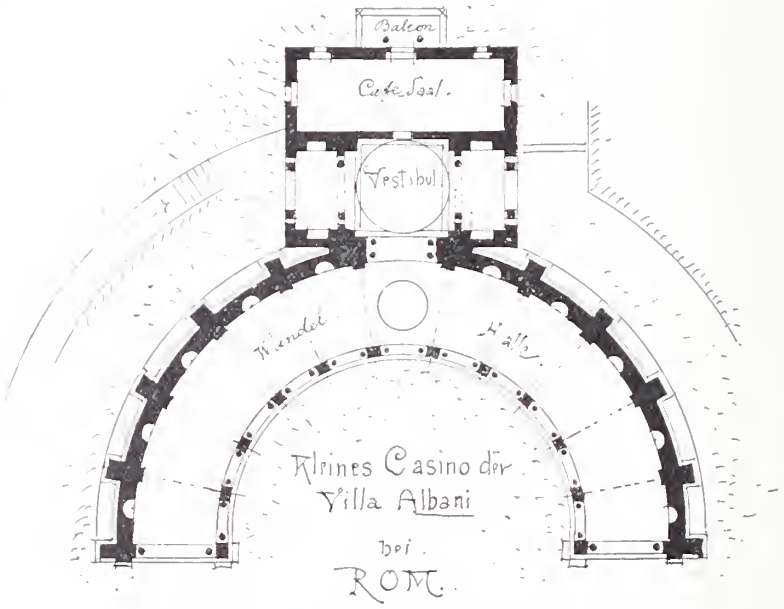
Der Sache etwas näher tritt *Leon Battista Alberti* im Buch: »*de re aedificatoria*«, wo er fich nicht nur über die Flora und deren Verwendung ausfpricht, fondern auch noch ein wenig über den Zweck der Villa, deren Aus-

ſtattung und Ausgeſtaltung; wie auch über die Aufſtellung von Kunſtgegenſtänden in den gärtneriſchen Anlagen.

Im Kapitel II, Lib. IX »*De gli adornamenti de gli edificii de la città e di quelli de la Villa*« ſagt er uns, den *Martial* zitierend, was man in der Villa treibt:

»*Da che pur vuoi saper quel ch'io fò in Villa,*
Sappi c'hor mangio, hor bero, hor canto, hor giuoco,
Hor mi lavo, e hor ceno e talhor dormo,
Hor leggo, hor desto Apollo, hor Muse invito.«

Abb. 385.



Kleines Kaſino der *Villa Albani* bei Rom. (Grundriß.)

— demnach ein Schlemmerleben! Er verlangt die Villa nicht weit von der Stadt, in einem ſchönen Gelände und prächtigen Gärten, mit genug Land, blumenreichen Wieſen, offenen Feldern, im Schatten friſcher Wälder bei klaren Quellen und Bächen, verſehen mit allem, was zum Vergnügen und Bedarf eines ſolchen Aufenthaltes gehört, nach allen Seiten offen und gute Luft. Viereckige und runde Zimmer ſollen im Innern miteinander abwechſeln, und zur Verbindung der Stockwerke will er bequeme Treppen.

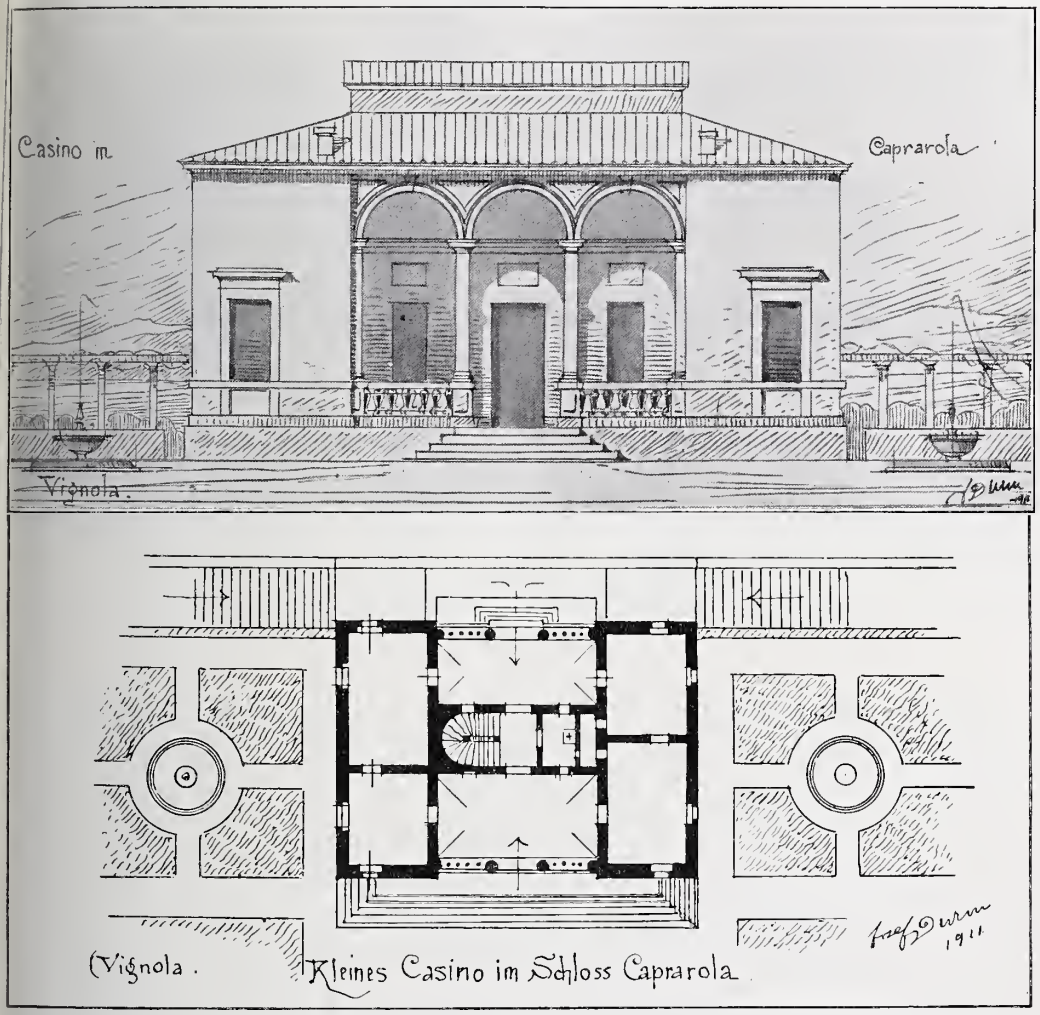
Im Kap. IV (Lib. IX »*Con quai pitture, con che frutti, e con quai sorti di statue, si debbino adornare le case private, i pavimenti, le loggie, le altre stanze e i giardini*«) ſind weitere gute Ratſchläge gegeben, von denen wir nur die über die Gärten herausgreifen wollen:

Alberti will die Einfaſſungen der Wege mit immergrünen Gewächſen, mit Buchs, Heidelbeerſträuchern, Lorbeer, Efeu, mit Zedern und Wacholder, je nach ihrer ſonnigen oder ſchattigen Lage, beſetzt haben. Von einem Bürger in Agrigent lobt er, daß er 300 Steinvaſen und 100 Amphoren im Garten aufgeſtellt habe. Ein großartiger Schmuck wäre deren Verwendung bei Springbrunnen. Er erzählt uns weiter, wohl zur Nachahmung, daß die Alten ihre

Spazierwege durch Weinlauben (*Pergola*) geſchützt hätten, deren Stützen aus Marmorſäulen korinthiſcher Ordnung beſtanden.

Seltene und auch Heilkräuter ſollten gepflegt werden, ein Gebrauch der Gärtner, den Namen ihrer Herrſchaft durch Buchſtaben aus Bux anzupflanzen

Abb. 386.



Kaſino beim Schloſſe zu Caprarola.

Anſicht und Grundriß.

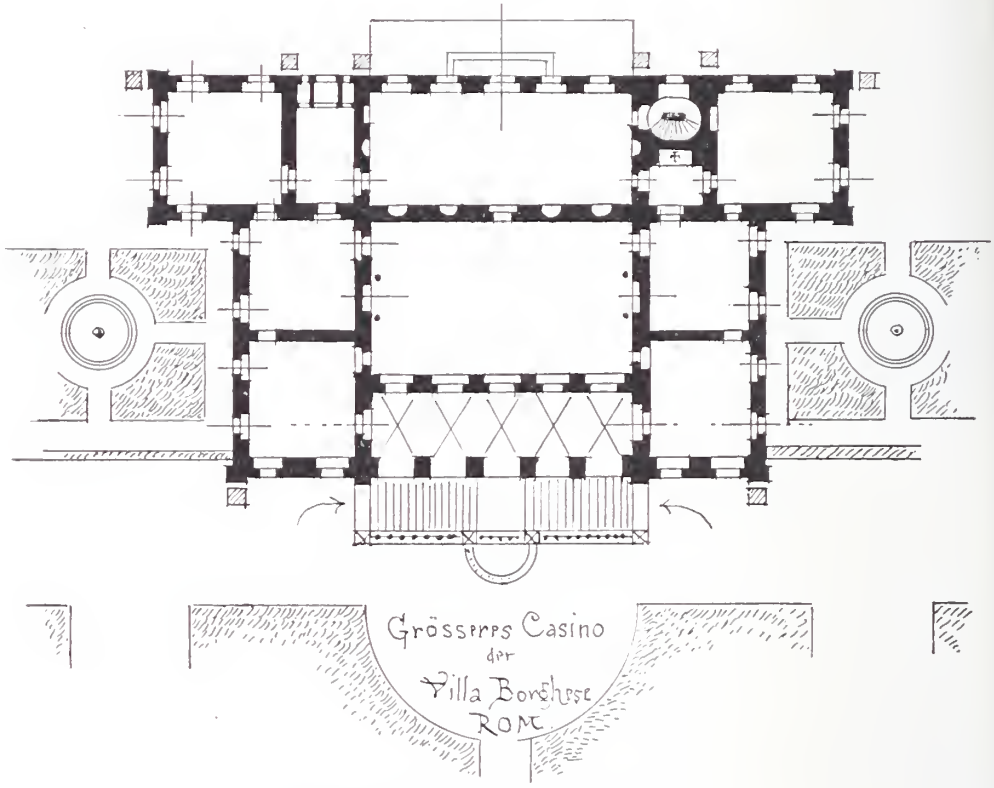
(*Pamphilj-Doria*, Rom), lobt er; als Zäune werden Roſenhecken mit Granatbäumen oder Kornelkirſchen zuſammengekettet genannt; Steineichen, Pflaumenbäume, Dornſträucher bei Weideplätzen:

»*Cornioli pianterai, susini, e vepri,*
Et le quercie, e i lecci alti e fecondi
Faran pascolo al greggie, al Signor ombra.« —

ſie ſchaffen Weiden für die Herden, Schatten für den Herren! Statuen, die zum Lachen reizen, die aber nicht unanſtändig ſein dürfen, will *Alberti* aufgeſtellt wiſſen.

Bei den Loggien der Vornehmen gibt er dem horizontalen Gebälke (Architrav, Fries und Geſimſe) den Vorzug, die kleinen Leute ſollen ſich mit Bogen auf Säulen begnügen. Er will bei den Villen, auch bei den Privathäuſern, keine Giebel, Türme und Zinnen. Galerien (Attiken, ballatoi) ſeien eine »*cosa gratiosa*«, ſie dürften aber nicht zu groß ſein.

Abb. 387.



Großes Kaſino der *Villa Borghese* in Rom.

Von der Flora hängt auch die Fauna ab. Man muß den einheimiſchen Schmetterlingen und Laubſängern auch das gewähren, was ſie von der Natur verlangen und darnach die Gärten bepflanzen. Die Vogelſteller allein haben die Gärten und Anlagen im heutigen Italien nicht verdorben und von Singvögeln entvölkert. Ich habe noch manchen ſchönen Singfang dort gehört, wo der moderne Gärtner nicht hin kam. —

249. *Pergola.* Die koſtbaren Villenanlagen — Haus, Hof und Garten — ſind gegen Eindringlinge und unbefugtes Betreten meiſt durch einfache Mauerzüge, deren Innenſeiten mit Spalieren und Laubwerk beſetzt ſind, geſchützt, aber auch mit reicher geſtalteten Architekturwerken, Eiſengittern und Toren, künſtleriſch und doch ſicher abgeſchloſſen (vergl. die Vorgärten von *Barberini* und der *Villa Aldobrandini* in Frascati und andern Orten. Manche unter dieſen ſind Schöp-

Abb. 388.

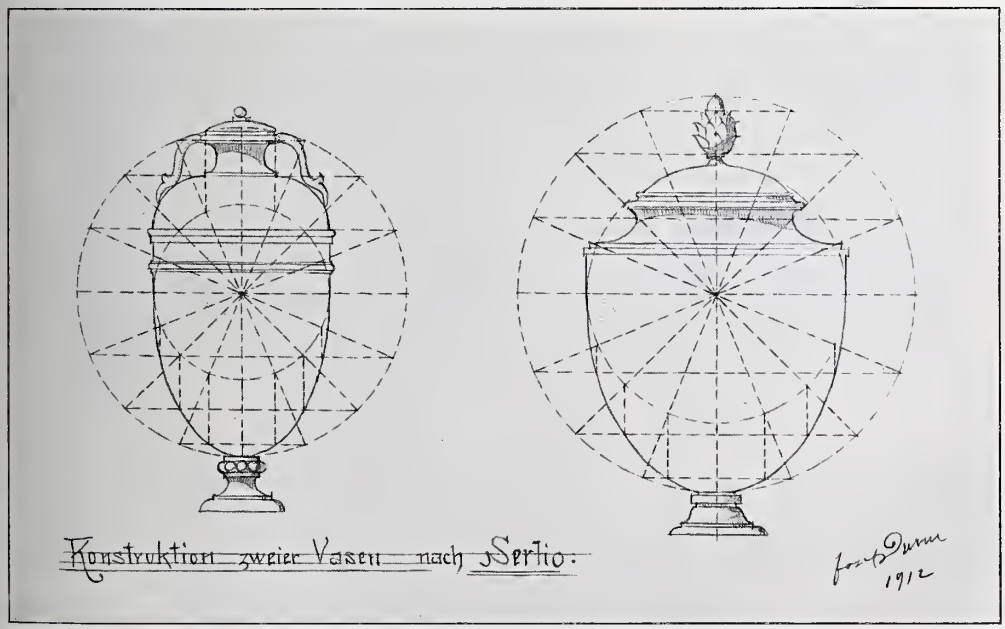
Drachenfontäne auf der Terraſſe der *Villa Mondragone* bei Frascati.

fungen neuern Datums (vergl. Abb. 380, die im Vorgarten des *Palazzo Barberini* zu Rom ſtammen nach meinen Aufzeichnungen aus dem Jahre 1866).

Einen höhern Anſpruch an die architektoniſche Ausbildung machen die oben erwähnten Laubgänge (*Pergola*), die bei den Genueſer Villen beſonders ausgedehnt und künſtleriſch vollendet ſind. Ein reizendes Beiſpiel gibt Abb. 381, die 130 m lange, 5 m tiefe *Pergola* des Palaſtes des Fürſten *Doria*, die dem *Montorsoli* zugeſchrieben wird. Die kannelierten doriſchen Säulen ſind aus weißem Marmor und tragen ein polygones Holzgeſpärre, das von Weinreben überſponnen iſt. Die Säulenſtellungen ſind durch gegliederte Pfeiler unterbrochen. Zwiſchen dieſen ſind ſchöne Prunkvaſen aufgeſtellt.

Einfacher dagegen iſt die Eingangspergola der Villa *Albani* gehalten, aber wie die erſte mit einem polygonen Geſpärre überdeckt. Auch Kloſtergärten ſind vielfach mit dieſen luftigen, Schatten gebenden Wandelhallen ausgeſtattet

Abb. 389.



Gartenvaſen und deren Konſtruktion von *Serlio*.

(*Certosa* bei Pavia u. a. mit dorifchen Steinfäulen und horizontalen Holzgebälken. Vergl. Abb. 382).

250. Waffertheater. Auf die halbkreisförmig angelegten „Waffertheater“ in den Anlagen der Villen *Aldobrandini* und *Mondragone* bei Frascati (vergl. die Abb. 383 u. 384) fei nochmals befonders an diefer Stelle hingewiefen.

251. Kafino. Von den *Casini* oder Kaffeehäuschen, als kleine intime für fich aufgeführte Bauwerke, find das in Caprarola, das in der *Villa Albani* bei Rom, das Kafino in Padua, andere in den Villen Genuas als befonders hübfche Leiftung aufzuführen. Das erftgenannte verdient wegen feiner klaffifchen Schlichtheit, auch in der Faffade, volle Anerkennung. Das große Kafino in der *Villa Borghese* wurde bereits genannt (vergl. Abb. 387).

252. Badepavillon. Neben diefen Kleinbauten treten aber auch noch andere, gefonderte, die Badepavillons, auf, für welche als Beifpiel der reizend ausgemalte im *Palazzo del Tè* bei Mantua gelten mag — der kleine Bau bei der Exedra des Gartens.

In der franzöfifchen und deutfchen Rokokozeit fpielen diefe eine größere Rolle bei meift glänzenden Ausftattungen des Innern, z. B. in den Pavillons im Schloßgarten zu Nymphenburg bei München und zu Schwetzingen.

Abb. 390.

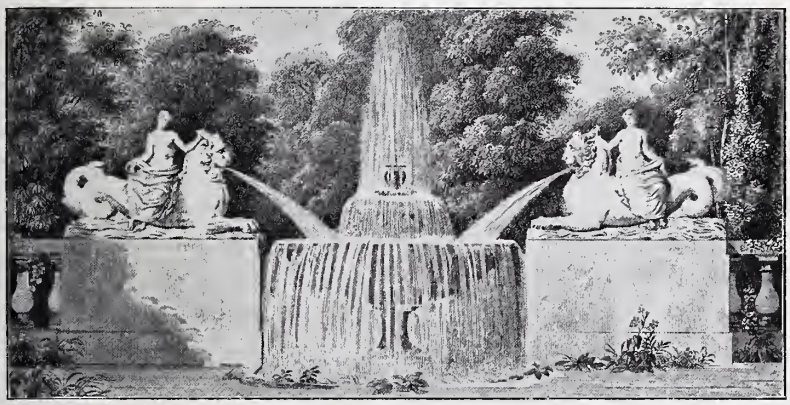
Großer antiker Marmorkrater im Klofterhof von *S. S. Apostoli* in Rom.

253. Gartenvafen. Nun gibt uns aber *Serlio* auch Anhaltspunkte für die Form von Vafen, die im Freien aufgeftellt werden können, und gerade wegen der Einfachheit ihrer Form bedeutend wirken. Er gibt auch Regeln für deren Konftruktion (vergl. Abb. 389); die Abb. 390 zeigt uns eine prächtige, marmorne Koloffalvafe aus antik-römifcher Zeit, die wohl einft einen Prunkgarten oder eine öffentliche Anlage fchmückte und 1866 im Hofe des Klofters *S. S. Apostoli* zu Rom noch aufgeftellt war und in der goldenen Zeit der Renaiffance wohl auch manchen Anbeter gefunden haben dürfte.

254. Gartenfontäne. Von feinem Kunftempfinden und von gutem Gefchmack und richtigem Verftändnis, beftimmte Werke der Monumental- und Kleinkunft aufzuftellen,

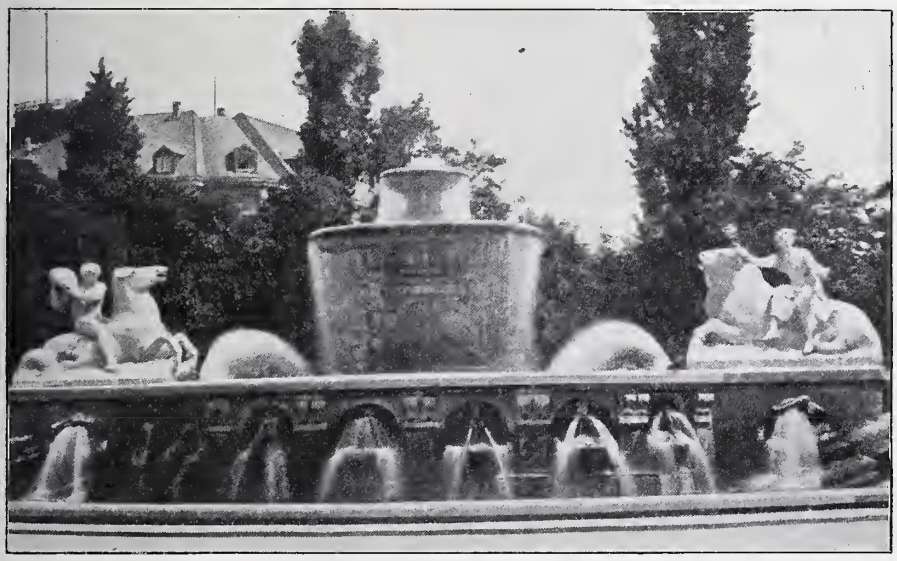
geben die kleinen und mäßig großen Garten- oder Parkfontänen Beweiſe. Auch die weitgehendſte Literatur könnte nicht alles faſſen, was auf dieſem Gebiete Italien zur Renaiſſancezeit Schönes und Vollkommenes geleiſtet hat. Wir müſſen uns mit dem Hinweiſe begnügen, daß nicht eine Park- oder Gartenanlage aus jener Zeit ohne ſolche gedacht werden kann, die ſich dann fortſetzen auf den

Abb. 391.



Fontaine tirée des Jardins de la Villa Albani nach *Percier* u. *Fontaine* a. a. O.

Abb. 392.



Moderne Fontäne in den Anlagen von München.

öffentlichen Plätzen und in den Palaſthöfen der Großen. Die Abb. 388, 391 u. 392) mögen Anhaltspunkte geben und zugleich den Beweis, daß wir am Guten, Alten und Schönen doch immer noch in unſerem Kunſtempfinden hangen.

XV. Abfchnitt.

Die Wohnhäufer.

Haus des Handwerkers, des Kaufmannes, Wohnhaus mit Läden, Wohn- und Miethaus, Einfachere Miethäufer, Filaretes Haus der Tugend und des Lafters, Künftlerheime, Lage der Wohnräume.

„Ein ganz armer Menfch ift froh, wenn er auch nur ein Dach findet. Jedenfalls genügt ihm ein Hüttchen von 10 × 12 *Braccien* Seitenlänge ohne innere Einteilung."

FILARETE's Tractat über die Baukunft, Lib. XII.

Was *Filarete* hier fagt, galt fchon geraume Zeit vor ihm und wird auch noch weiter gelten, folange es arme Teufel auf diefer Erde geben wird. In feiner Idealftadt »*Sforzinda*« will er auch dem Handwerker, dem Kaufmann und dem Künftler ein Heim gewähren und ftellt für die Wohnhäufer diefer Berufsklaffen folgende befondere Bauprogramme auf.

255. Haus des Handwerkers.

Für das Haus eines Handwerkers genügt eine Bodenfläche von 30 × 50 *Braccien*, bei welcher die kleine Seite nach der Straße gekehrt fein müffe[161]). Von hier führt in der Mitte ein Gang durch das Erdgefchoß, an dem einerfeits eine Werkftätte mit einem Magazin dahinter, andererfeits die Eß- und die Schlafftube liegen foll. Auf dem fchmalen Höfchen hinter dem Haufe foll der Holz- und Hühnerftall an dem einen, die Küche mit dem gewölbten Keller darunter am anderen Ende fein. Soll der Bau zweiftöckig ausgeführt werden, dann werden im Obergefchoß nach vorn ein Saal mit einer Kammer angeordnet und gegen den Hof zwei weitere Gelaffe. „Da jedoch bei diefer Anordnung 24 *Braccien* Tiefe nötig find, fo muß diefes Stockwerk um 4 *Braccien* über das untere vortreten; dies gefchieht gegen die Straße hin, fo daß die Werkftätte ein Vordach erhält." Der Hoffeite entlang foll eine Galerie laufen, auf der man Wäfche trocknen mag. Der Garten muß noch eine Tiefe von 20 *Braccien* erhalten.

Da *Filarete* fich über das Treppenhaus ausfchweigt, fo kann wohl angenommen werden, daß er feiner Ausbildung kein großes Gewicht beilegt, was ja auch bei den kleinen Verhältniffen als gerechtfertigt erfcheinen mag.

256. Haus des Kaufmannes.

Das Haus des Kaufmannes denkt fich *Filarete* fchon etwas bedeutender, indem er zunächft einen größeren Bauplatz von 50 × 150 *Braccien* zugefteht. Er verlangt einen Vorhof, der nach der Straße durch einen Säulengang abgefchloffen, an zwei Seiten durch Flügelbauten und an der vierten durch das Wohnhaus begrenzt wird. Den Flügelbauten follen je ein Säulengang für Warenauslagen vorgelegt werden, hinter denen Schreibftuben, Verkaufsräume, fowie Magazine fich befinden müffen.

---

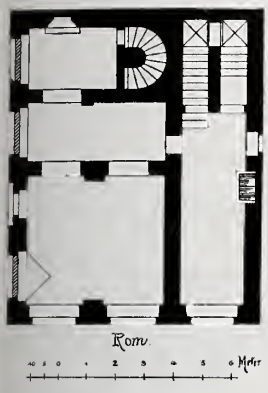
[161]) Nach: Ing. A. TACCHINI. Milano 1895. (*La Metrologia universale*) find die italienifchen Längenmaße in Metern ausgedrückt, wie folgt:

1 *Braccio fiorentino* (Florenz)	= 0,5836	1 *Braccio pavese* (Pavia)	= 0,629
1 „ *milanese* (Mailand)	= 0,5949 . . .	1 *Palmo napolitano* (Neapel)	= 0,2645
1 „ *modenese* (Modena)	= 0,63315	1 *Palmo palermitano* (Palermo)	= 0,2580

1 *Braccio romano o passetto* = 0,670 = 3 *Palmi Romani* (Rom)

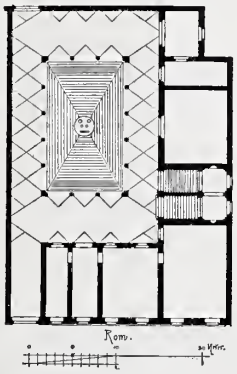
Eine Säulenhalle legt er auch dem Wohnhaus vor, durch das ein Mittelgang nach einem zweiten Hof führt, der nur durch eine Säulenſtellung vom Garten getrennt iſt. In dieſem zweiten Hofe enthalten die Seitenflügel im Erdgeſchoſſe Geſindeſtuben, Küchen, Backſtuben und dergl., während nur das Hauptgebäude unterkellert iſt, in deſſen Erdgeſchoß ein Saal und zwei Stuben für die Gäſte vorgeſehen ſind.

Abb. 393.



Via Governo vecchio.

Abb. 394.

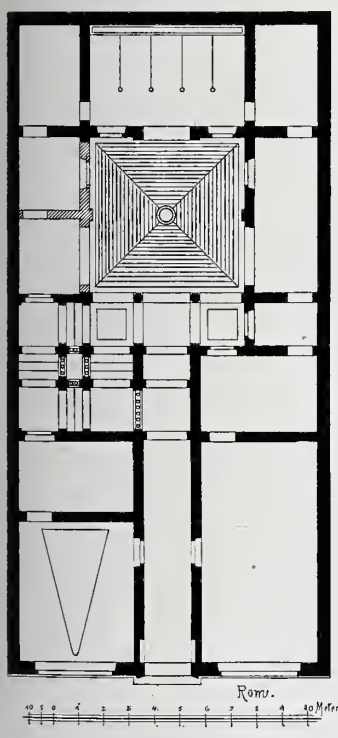


Palazzo del Bufalo.

Grundriſſe von Einzelwohnhäuſern in Rom.

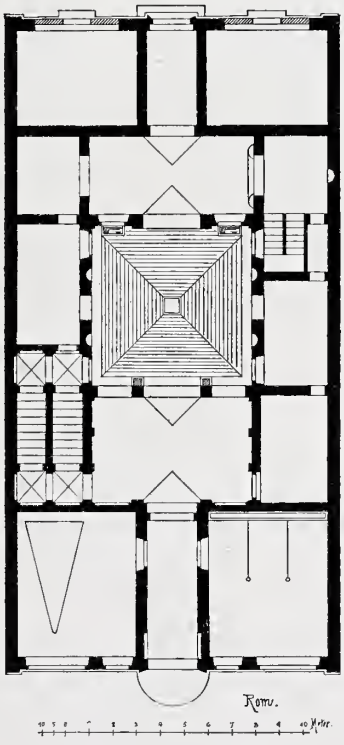
Im erſten Obergeſchoß befinden ſich dann ein Saal mit je einem Gemach an deſſen Enden; von gleicher Anlage iſt das darüber liegende Geſchoß. Das erſte Obergeſchoß der Flügelbauten enthält je zwei Kammern. Die flache Decke des Säulenganges an der Straße dient als Altan und iſt mit duftenden Gewächſen beſetzt. „Für Bequemlichkeiten aller Art iſt zu ſorgen,“ womit wohl auch die Treppen gemeint ſind, über die *Filarete* auch hier nichts ſagt. Die Haupttüren und die Fenſter ſind im Verhältnis von 1:2, die übrigen von $1:1^1/_2$ angenommen.

Abb. 395.



Haus an der *Piazza Madama* in Rom.

Abb. 396.



Via cinque Lune in Rom.

Grundriſſe von größeren Wohnhäuſern in Rom.

Der Gedanke mit dem Vorhof, den Auslagen für Waren, dem mit Blumen beſetzten Altan, die Lage des Wohnhauſes vom Straßenverkehr etwas abgerückt, der Wechſel in der Höhe der einzelnen Bauteile — ſind wohl reizende Dinge; daß aber je ein Kaufmann mittleren Schlages ſo gebaut habe, dürfte kaum anzunehmen ſein.

Wir wiſſen vielmehr, daß die großen Handelsherren und Fabrikanten ſich damit nicht begnügten (vergl. die *Mediceer*, *Rucellai* u. a.), und daß die Kleinen bei den Großen zur Miete wohnten,

gerade wie im klaffifchen Altertum und wie noch heute, wiffen wir gleichfalls.

Wo irgend möglich, legte man beim Wohnhausbau wie beim Palaftbau den antiken Hausplan zugrunde, und diefelbe Findigkeit, mit der auf zerftückeltem Bauplatze, z. B. in Pompeji, an dem Grundgedanken feftgehalten wurde, zeigt fich auch in der Zeit der Renaiffance.

Ein Höfchen mit oder ohne gewölbte Umgänge, ein gutes Treppenhaus findet fich allenthalben wieder, wobei die Gelaffe im Erdgefchoß nach der Straße als Verkaufsläden vermietet oder zu Stallungen, Wagenremifen und dergl. in Gebrauch genommen wurden, wie dies die Grundriffe der Wohnhäufer in der *Via cinque Lune*, an der *Piazza Madama* und des *Palazzo del Bufalo* in Rom zeigen (Abb. 395 u. 396).

Einen Verzicht auf den Hof hat fich *Bramante* am fünfftöckigen Haufe in der *Via del Governo vecchio* zu Rom (Abb. 393 u. 394) geleiftet, wo der Bauplatz zum äußerften ausgenutzt werden mußte und zu einem ungewöhnlich hochgeführten Stockwerksbau, im Verhältnis zu den Abmeffungen des Grundriffes, Veranlaffung gab.

257. Wohnhäufer mit Läden.

Das Kaufmannshaus oder, beffer gefagt, das Wohnhaus mit Läden fand feinen beftimmten architektonifchen Ausdruck bei einigen römifchen Paläften und Wohngebäuden, wobei den Läden beinahe durchweg ein Halbgefchoß beigegeben wurde, das als Magazin oder als Mietwohnung für den Verkäufer diente, während im Stockwerk darüber erft der *Piano nobile*, d. h. die Herrfchaftswohnung, anfing.

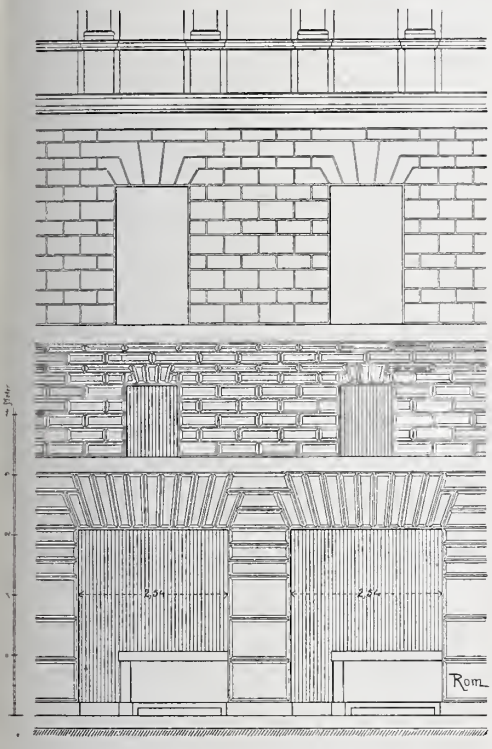
Abb. 397.

Faffade mit Verkaufsläden und Mezzanin in Rom. (*Palazzo Costa.*)

Ein edles Beiſpiel dieſer Art gab *B. Peruzzi* in ſeinem *Palazzo Costa* in Rom (Abb. 397), bei dem die Ladenöffnungen noch die mäßige Lichtweite von 2,22 m zeigen, bei geringer Höhenabmeſſung derſelben; dabei wird immer der wagrechten Abdeckung durch ſcheitrechte Bogen der Vorzug gegeben — ganz nach antiker Art.

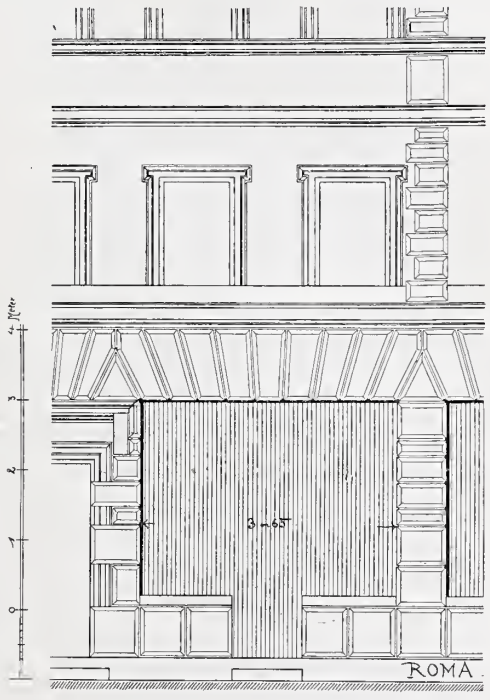
Eine verwandte Löſung zeigt ein Haus in der *Via del Governo vecchio*, gleichfalls in Rom, an dem die Ladenöffnungen aber breiter genommen ſind (Abb. 399).

Abb. 398.



Via Governo vecchio in Rom.

Abb. 399.



Via Santa Lucia in Rom.

Faſſaden mit Läden und Halbgeſchoſſen.

Das Beſtreben, die Auslagen ſo breit wie möglich zu machen, iſt in der Zeit wachſenden Wohlſtandes bei zunehmender Tätigkeit der Händler und den vermehrten Beſtrebungen, das kaufluſtige Publikum anzuziehen, ſchon vorhanden geweſen wie heutzutage und hat damals wie jetzt ſeinen eigenartigen Ausdruck an der Faſſade gefunden. Ladenöffnungen von beinahe 4 m lichter Breite, mit belaſteten, ſcheitrechten Quaderbogen abgedeckt, ſind auch für unſere Zeit, in der man bei Ladenhäuſern die Wohngeſchoſſe auf „Stelzen“ ſtellt und die größten Durchbrechungen im Faſſadengemäuer in das Erdgeſchoß verlegt, recht anſehnliche; aber ſie ſind noch annehmbar und verletzen nicht das ſtatiſche Gefühl, weil ſie ſtets durch kräftige Ruſtika-Quaderpfeiler wieder unterbrochen ſind und auch der oberen Begrenzung der Öffnung der Charakter von Feſtigkeit und Derbheit innewohnt.

Was bei gut ausgeführten und richtig berechneten ſcheitrechten Bogen bis zu 3,65 m Spannweite gewagt werden kann, zeigt Abb. 399, wo der Scheitel

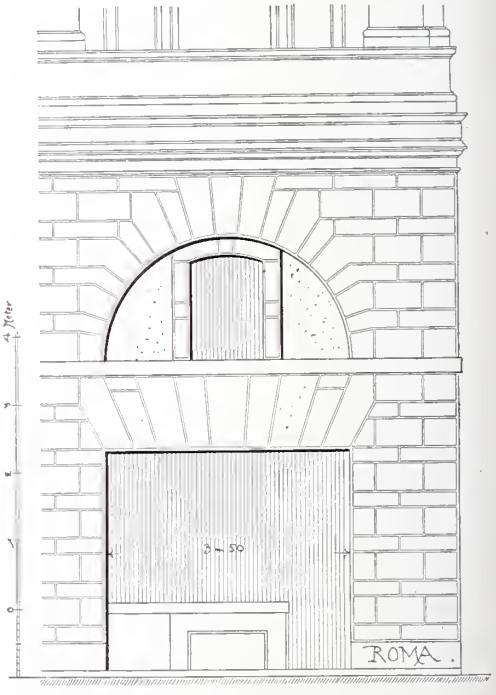
durch in allen Stockwerken fich fortfetzende Fenfterpfeiler belaftet ift, und auch Abb. 400: *Palazzo Niccolini*. Bei der nur wenig geringeren Lichtweite von

Abb. 400.

Ladenfaffade mit Halbgefchoß. (*Palazzo Niccolini* in Rom.)

3,50 m der Läden hielt es *Giulio Romano* an feinem *Palazzo Cicciaporci* in Rom (Abb. 401) für beffer, nach antikem Vorbilde (Theater in Ferento, Taormina, Rom) den fcheitrechten Bogen durch einen halbkreisförmigen zu entlaften und das Mezzaninfenfter in diefen als ein wirkungsvolles architektonifches Motiv einzubeziehen.

Abb. 401.



Ladenhaus mit Halbgefchoß. (*Palazzo Cicciaporci* in Rom.)

258. Ladenhaus mit Herrfchaftswohnung im Obergefchoß.

Ebenfo verfuhr auch *Raffael* bei feinem Hafe in Rom, an dem die Laden und das Mezzanin architektonifch zu einem Stockwerk äußerlich zufammengefaßt waren. Über der aus Backfteinen und Putz hergeftellten Ruftika-Faffade erhob fich die durch gekuppelte Halbfäulen belebte Palaftarchitektur des Obergefchoffes mit ihrem dorifchen Hauptgefimfe. Abgefehen von der Lüge im Baumaterial, haben wir es hier mit einer Kompofition zu tun, die ihren Inhalt auch nach Außen vortrefflich zum Ausdruck gebracht hat (vergl. Abb. 402.)

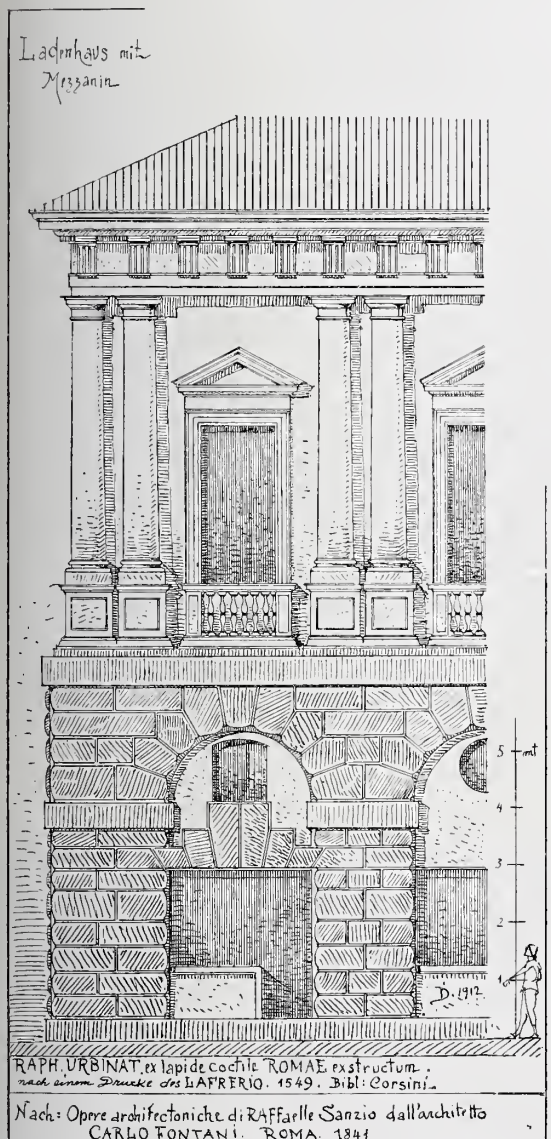
259. Wohn- und Miethäufer.

Außer den Gefchäftshäufern für Handwerker und Kaufleute find noch Künftler, Gelehrte, kleine Rentner ufw. Wohn- oder Miethäufer für Beamte, ausgeführt worden, entweder als Be-

dürfnisbauten gewöhnlichen Schlages oder als Kunſtbauten unter Mitwirkung von Architekten, wobei ſich die Beſten des Faches dieſen Arbeiten nicht entzogen haben und ihnen eine künſtleriſche Seite abzugewinnen ſuchten.

Das Haus des Notars *Sander* in Rom, wie die meiſten dieſer Art als Dreifenſterhaus (von *Bramante*) erbaut, gibt Zeugnis dafür und den Beweis, daß auch ein Wohnhausbau zum monumentalen Kunſtwerk werden kann, wenn man mit Ernſt, Geiſt und Geſchmack vorgeht. Die guten Verhältniſſe der Fenſter mit ihren ſchön profilierten Umrahmungen und den trefflichen Sgraffito-Frieſen unter den Fenſterbankgurten, die fein abgewogenen Wechſelwirkungen zwiſchen Öffnungen und Maſſen ſchaffen hier eine muſtergültige, anſpruchsloſe, aber doch künſtleriſch bedeutende Wohnhausfaſſade.

Abb. 402.



Geſchloſſene Palaſtfaſſade mit Läden und Halbgeſchoß, darüber ein Hochgeſchoß mit Vertikalgliederung in Rom.

Reizvolle Beiſpiele ſolcher Dreifenſterhäuſer geben die mit etwas größerem Aufwande hergeſtellten Faſſaden des ſog. *Palazzo Serristori* in Florenz, von *Baccio d'Agnolo* erbaut, und diejenigen des *Casino di Livio* von *Buontalenti* daſelbſt (Abb. 403 u. 404), wobei der überreiche Schmuck der Frührenaiſſance vermieden iſt. Die Bauten wollen nicht mehr ſein als ihre Bewohner.

Das ſog. Haus des *Palladio* in Vicenza rechne ich gleichfalls zu dieſen glücklichen Schöpfungen. An dieſem Orte müſſen auch die von *Burckhardt*[162]) bezeichneten Häuschen erwähnt werden: das unweit der Baſilika noch halbgotiſch um 1481 erbaute, an dem Motto kenntliche: *Il n'est rose sans éspine*; dann das Haus Nr. 1944 mit dem Motto: *Omnia praetereunt, redeunt, nihil interit*; und Nr. 1276 „als ein merkwürdiger Verſuch, ſelbſt in den allerkleinſten Dimenſionen monumental bedeutend ſein zu wollen".

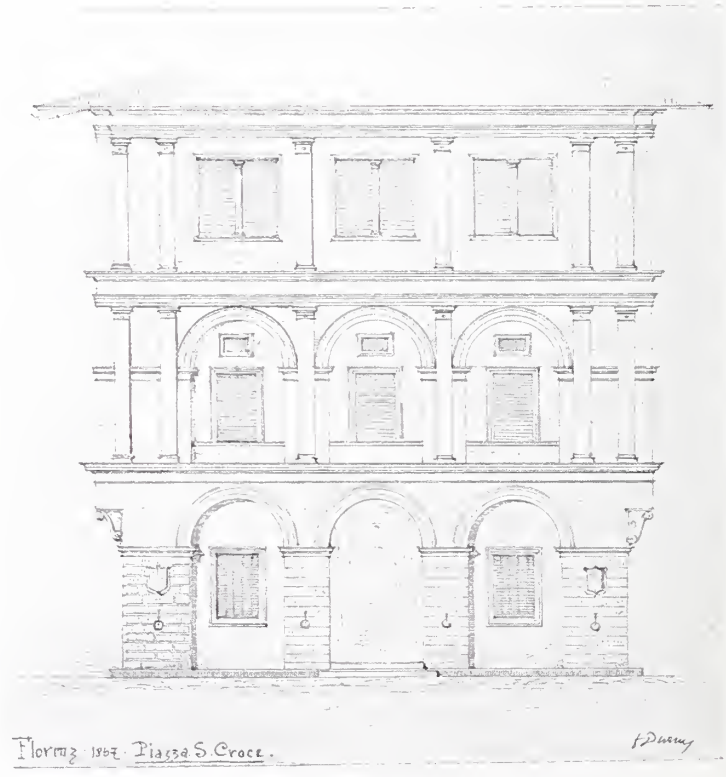
Unter Hinweis auf *Burckhardt*'s „Cicerone" (Ausgabe 1860) wären noch anzuführen: in Padua die ſog. *Casa di Tito Livio* (*Palazzo Cicogna*), ein kleines

[162]) In: Der Cicerone etc. 1. Ausg. Baſel 1860. S. 224.

Abb. 403.

Dreifensterhaus. (Façade des *Casino di Livio* zu Florenz.)

Abb. 404.



Dreifensterhaus. (Façade des *Palazzo Serristori* zu Florenz.)

Abb. 405.

Höfchen in der *Via Pignolo* zu Bergamo.

Abb. 406.

Höfchen in der *Casa Maffei* zu Bergamo.

Gebäude; in Ferrara das einfache Haus des *Ariost* (*Strade Mirasole* Nr. 1208; in Bologna das phantaſtiſch ſchöne Eckhaus Nr. 496, *Via delle Grade* und verſchiedene an der *Piazza S. Stefano*; in Bergamo die *Casa Maffei* mit ihrem eleganten Höfchen (Abb. 406), das im Erdgeſchoß von einem Säulengange mit Architraven, im Obergeſchoß von einer Bogenhalle umzogen iſt, und gleichfalls in Bergamo die *Casa Fogaccia*, ein dreigeſchoſſiger Bau, die Stockwerke durch Pilaſter geteilt, das oberſte Geſchoß durch eine Loggia ausgezeichnet [163]). Dieſes in der *Via Gaetano Donizetti* Nr. 11 gelegene Haus, aus dunklem Marmor mit Einlagen von roten Veroneſer Marmorſcheiben hergeſtellt, erinnert im Detail an den *Palazzo comunale* in Brescia und iſt von außergewöhnlicher Schönheit bei feinſter Profilierung der Geſimſungen. Seit einiger Zeit in der Reſtauration begriffen, dürfte es nach deren Vollendung zu einem der vornehmſten Privatbauten Oberitaliens gerechnet werden können. In der

[163]) Dieſe Bergamasker Häuſer, ſowie die folgenden in Brescia und Mailand ſind veröffentlicht in: PARAVICINI, T. V. Die Renaiſſance-Architektur der Lombardei. Deutſch von R. KOPPEL. Dresden. Bei der Angabe von Straßennamen und Hausnummern ſei bemerkt, daß dieſe auch in den italieniſchen Städten einem fortwährenden Wechſel unterzogen ſind, daher Angaben nach dieſer Richtung nicht immer verläßlich ſind.

engen Straße find die gewählten Palaftmotive für dieſes Dreifenſterhaus nicht unvorteilhaft. Auch dieſer Bau will im kleinen Rahmen durchaus monumental wirken. Als Architekt wird *Pietro Isabello*, genannt *Albano*, bezeichnet.

Bergamo birgt in ſeiner Altſtadt eine Fülle anregender Beiſpiele von kleineren Wohnhäuſern aller Gattungen und aller Phaſen der italieniſchen Renaiſſancekunſt. Reizendes bietet der Übergangsſtil mit Kleeblattfenſtern in den Obergeſchoſſen und darunter hinziehenden, gemalten Frieſen mit Laubwerk, Medaillons und Putten. Intereſſantes zeigen einige Häuſer an der *Via dell' Arena*, in der Nähe des Domes, mit vollſtändig bemalten Faſſaden. Das Erdgeſchoß mit grau in grau gemalten Quadern, in den Obergeſchoſſen einfache Rechteckfenſter auf durchlaufenden Fenſterbankgurten, die Fenſterrahmen durch Malereien noch beſonders hervorgehoben, die Mauerpfeiler durch gemalte Figuren-Niſchen zwiſchen gemalten Säulen belebt, dabei die Figuren gelb wie auch die Kapitelle, die Säulenſchäfte wie aus buntem Marmor beſtehend behandelt und daneben gemalte Loggien mit reichen perſpektiviſchen Durchblicken; weiter treffen wir Fachwerkhäuſer auf einem ſteinernen Erdgeſchoß, die Außenwände der Obergeſchoſſe auf vorkragenden Balken mit Sattelhölzern ruhend, in der Vorderfläche jetzt weiß verputzt, früher wohl die Holzgeſchränke zeigend, das Beiſpiel eines Fachwerkbaues am Fuße der Alpen unter ſchweizeriſchem Einfluß gebaut, ohne jede Kunſtform. Dann erfreut uns das Innere ſolcher Häuſer mit den reizenden Höfchen, von Bogen- oder gerade gedeckten Säulenhallen im Unter- oder Obergeſchoß umgeben, oft maleriſch von rankendem Grün überſponnen, mit bunten Blumen geſchmückt! Es ſind Wohnſtätten kleineren Stils, aber entzückend ſchön! (Abb. 405 u. 407: Höfchen der Häuſer *Via Pignolo* Nr. 72 u. 104 in Bergamo.)

Abb. 407.

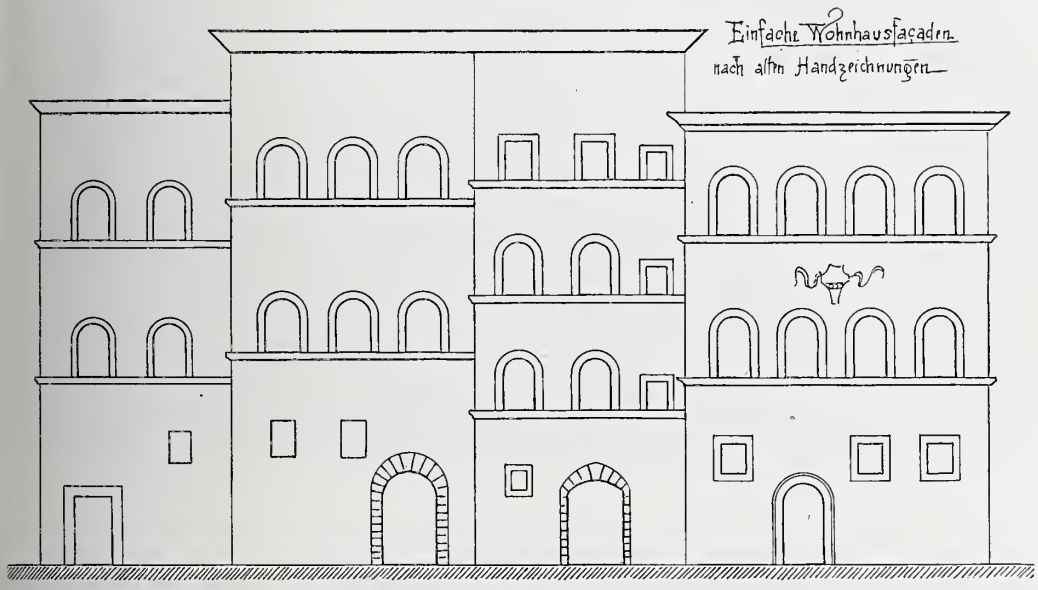
Höfchen in der *Via Pignolo* zu Bergamo.

Dieſer äußere farbige Schmuck darf aber auch bei den Wohngebäuden in Vicenza nicht vergeſſen werden. Man lernt unter dieſem Geſichtspunkt den Meiſter *Palladio* in ſeinen einfacheren Schöpfungen erſt recht würdigen und verſtehen. Sein kleines Zweifenſterhaus wirkt in der Zeichnung wohl etwas ſtark klaffiſch; aber man denke ſich den Farbenſchmuck dazu, den man noch nach den Spuren am Bau ſich gut ergänzen kann: die Ädikula zwiſchen den korin-

thiſchen Pilaſtern des Obergeſchoſſes faßte eine größere Figurenkompoſition al fresco in bunten Farben gemalt, desgleichen das Rechteckfeld darüber im Attikageſchoß, die kleinen Fenſter neben demſelben von Kartuſchenwerk und Groteskornamenten umgeben, der Brüſtungsfries darunter gleichfalls mit Malereien geſchmückt, wie auch die einfachen, großen Rechteckfenſter mit Groteskmalereien umgeben waren. Den gleichen vollſtändigen Schmuck der Faſſadenflächen trugen einſt nach den noch erhaltenen Spuren auch andere, uns jetzt trocken oder zu einfach erſcheinende Paläſte desſelben Meiſters in der Stadt, die nur mit dieſem Schmuck richtig verſtanden und beurteilt werden dürfen.

In Brescia iſt die dreigeſchoſſige *Casa Bolognini* mit ſchönem Portal, Rechteckfenſtern und eigenartigen Spitzweck- und Kugelornamenten in der

Abb. 408.



Zuſammengebaute, einfache Miethausfaſſaden.

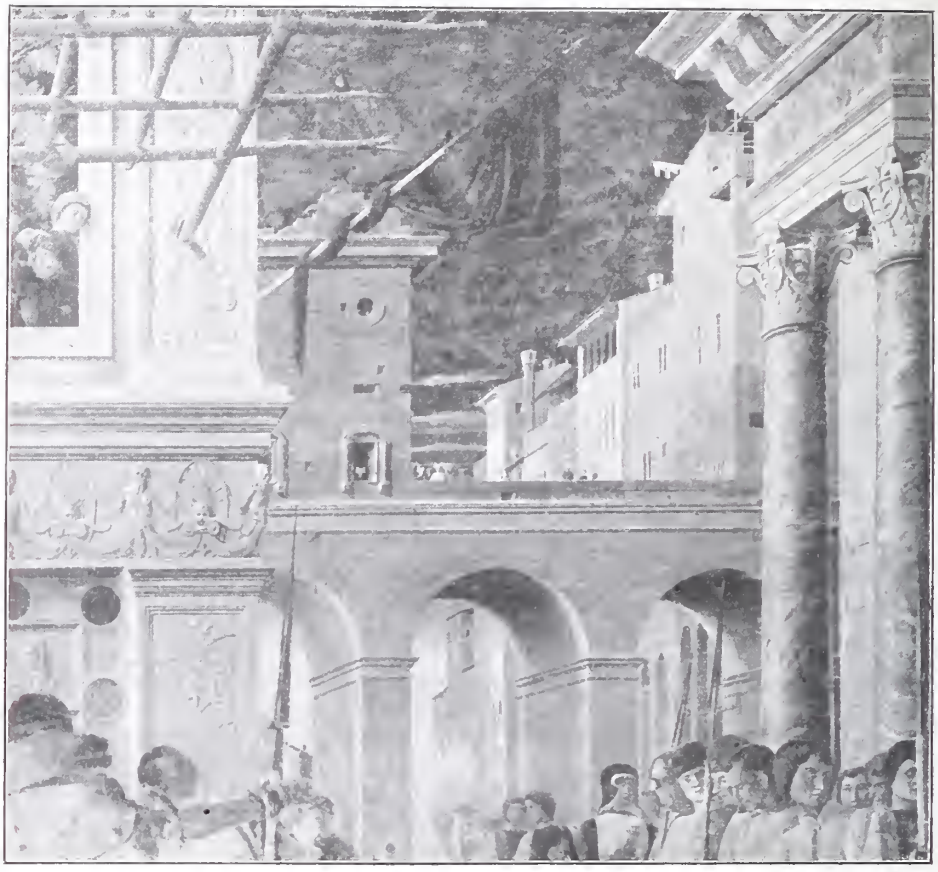
Faſſadenfläche im zweiten Obergeſchoß zu erwähnen, in Mailand ein Haus in der *Via Torino* mit hübſchem Säulenhof und den für die mittelalterlichen Bauten der Lombardei charakteriſtiſchen breiten Fenſterumrahmungen; die *Casa Salimbini* in der *Via Torino* daſelbſt mit dreigeſchoſſigem, intereſſantem Säulenhof, und ſchließlich noch der von *Luini* ſchön gemalte Hof der *Casa Taverna*, von dem eine farbige Aufnahme im unten genannten Werke wiedergegeben iſt[164]).

260. Einfache Miethäuſer.

Aber auch von den einfachſten Dutzendhäuſern, wie ſie in den Straßen der toskaniſchen Städte, hart aneinanderſtoßend, ſtehen, ſei in Abb. 408 noch ein Bild nach einer Handzeichnung in den Uffizien gegeben. Geſchloſſenes Erdgeſchoß mit großem Tor und Mezzaninfenſtern, einfache Fenſterbankgurten, auf denen die Halbrundfenſter aufſitzen, teilen die Faſſade der Höhe nach; vortretende Sparrengeſimſe ſchließen den Bau nach oben ab. An einem dieſer Häuſer hat ſich der Hausbeſitzer durch ſein Familienwappen kenntlich gemacht. Auf eine einheitliche Durchführung der Straßenfaſſaden hat man, wie zu allen Zeiten hohen Gedeihens, verzichtet. Man wollte dem einzelnen keine Vor-

[164]) Gruner, B. *Specimens of ornamental art.* London 1850.

Abb. 409.



Straßenbild aus einer Freske des *A. Mantegna* in den *Eremitani* zu Padua.

Abb. 410.

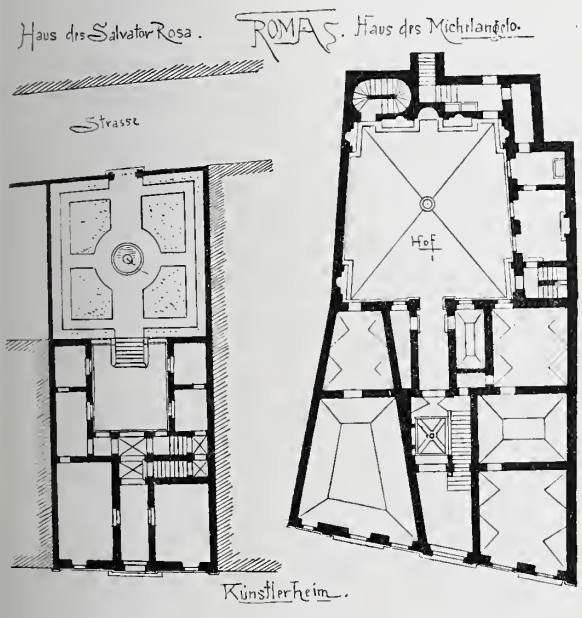
Bild des ſtädtiſchen Lebens bei guter Verwaltung nach *Ambrogio Lorenzetti* in Siena.

ſchriften auferlegen und ihn baukünſtleriſch vergewaltigen. Denn das Zuſammenfaſſen von Wohnbauten zu einem verlogenen, einheitlichen Ganzen, wie dies in der letzten Hälfte des verfloſſenen Jahrhunderts und auch etwas früher ſchon allenthalben in Europa verſucht wurde (Meſſina, Turin), waren keine glücklichen Eingebungen. In Abb. 409 u. 410 ſeien noch zwei Straßenbilder nach einem Gemälde *Mantegna*'s in den *Eremitani* zu Padua und einer Freske des *Ambrogio Lorenzetti* in Siena gegeben; wie manche andere ausgeſehen haben, davon zeugen die Theater-Städtebilder bei *Serlio* für die *Scena comica* und *Scena tragica* (vergl. Bogen 49 u. 50 der Ausgabe 1584).

Endlich ſei noch ein Wort über *Filarete*'s „Haus der Tugend und des Laſters" und das Haus des Architekten *Onitoan Noliaver* angeführt [165]). 261. *Filarete*'s Haus der Tugend und des Laſters und Haus des *Onitoan Noliaver*.

Wenn *Filarete* die Beſchreibung ſeiner Häuſer damit beginnen läßt: „Das Haus ſollte eigentlich die vollſtändige Geſtalt eines Berges haben; da es aber bewohnbar ſein muß, ſo baut es ſich in Stockwerken auf", ſo kann dies genügen, und wenn er im Hauſe des Laſters neben Bordellen, Kneipen, Garküchen, Spielhöllen, Frauenzimmerwohnungen auch Räume für Polizeiſoldaten vorſieht, mit der Begründung, daß das Laſter der Zügel bedarf und allzu arger Skandal mit Gefängnis und anderen Strafen gebüßt wird, ſo iſt dies eine gute Maßnahme, und wenn ſich über dem Hauſe der Tugend eine von den neun Muſen getragene Kuppel erhebt, auf ihr, das Ganze krönend, die Geſtalt der Tugend — eine auf der Spitze eines Diamanten ſtehende geharniſchte Geſtalt mit ſonnengleichem Angeſicht, einem Lorbeer- und einem Dattelbaum in den Händen, zu ihren Füßen eine Honigquelle, aus der Bienen nippen, ſchwer zugänglich wie der Parnaß und verſehen mit einer ſprudelnden helikoniſchen Quelle — ſo läßt dies wohl an Großartigkeit des Gedankens kaum etwas zu wünſchen übrig (!?).

Abb. 411. Abb. 412.



Grundriſſe von Einzelwohnhäuſern in Rom.

Im Bezirke des „Hauſes der Tugend und des Laſters" hat aber auch ſein eigenes, wunderbar geſchmücktes Haus „des Erbauers aller großen Werke der Stadt" ſeinen Platz gefunden. In bezug auf die Größe ſeines Künſtlerheimes war er beſcheiden, indem er nur ein Drittel des Platzes überbaute, das übrige als Garten ließ. Dem Hauſe legte er eine vierbogige Säulenhalle vor; ein Mittelgang ließ rechts und links je ein Zimmer; der Gang ſelbſt führte in einen umfäulten Hof mit Hallen, in deſſen Hintergrund ein Gebäude mit zwei Stockwerken mit einem Bodenraum lag. Das untere Geſchoß enthielt zwei Zimmer, die durch einen Gang nach dem Garten getrennt waren; im Obergeſchoß be-

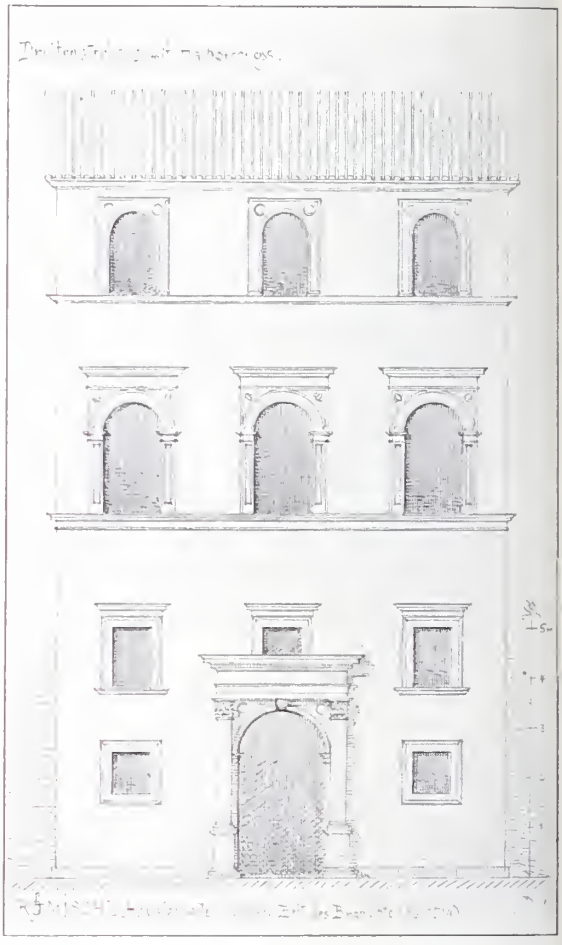
[165]) Durch Verſetzen der Buchſtaben im Namen *Antonio Averlino* (ſiehe XVIII, Buch des Tractats).

fand ſich ein Saal und eine Kammer. Im Vordergebäude waren oben zwei Kammern und darüber ein großer Saal, der den ganzen Raum einnahm. Der Garten enthielt einen Weiher und war von Wirtſchaftsgebäuden, Stallungen uſw. umgeben.

Eine kleine Eitelkeit ſei noch erwähnt: „Über der Tür und im Hofe hatte man dem *Onitoan* erlaubt, ſein Bildnis nebſt einer Inſchrift zum Ruhme ſeiner Werke anzubringen; dazu die von ihm erſonnenen Allegorien der Tugend und des Laſters, der Willkür und der Vernunft, der Fama, der Erinnerung und der geiſtigen Begabung.“

Im Altertum bezichtigte man den *Pheidias*, zum Dank für das Gelingen ſeines Götterbildes, des Golddiebſtahles; dem *Apollodor* ließ ein kaiſerlicher Dilettant den Kopf abſchlagen; im Mittelalter verſorgte der Teufel den Künſtler, der ein großes Werk vollendet hatte; in der Renaiſſance kerkerte man den *Sansovino* ein, ſtrafte ihn mit Geld, entzog ihm ſeine Ehrenämter, weil ihm ein Stück Mauer einfiel; *Peruzzi* ſtarb im Elend; *Borromini* brachte ſich ſelbſt um das Leben; *Palladio* kam trotz ſeiner vielen Bauten auf keinen grünen Zweig; *Tizian* wurde ein reicher Mann durch ſeinen Holzhandel, aber nicht durch ſeine Kunſt — und *Filarete* wiegte ſich in dem Gedanken hoher Ehrungen die noch keinem Künſtler beſchieden waren, für das, was er im Geiſte verbrochen!

Abb. 413.



Hausfaſſade in Rom zur Zeit des *Bramante*.

Raffael, *Bramante* und *Giulio Romano* hatten eigene Häuſer in Rom und Mantua; ein beſcheidenes Heim gründete ſich *Palladio* in Vicenza (wenn es wahr iſt); *Salvator Rosa* bewohnte ein reizendes Häuschen in Rom (Abb. 411), und dasjenige, welches *Michelangelo* am Fuße des Kapitols (Abb. 412) inne hatte, war nach dem Plane nicht groß bemeſſen, und *Ariost* ſchrieb an ſein Haus:

»*Parva, sed apta mihi, sed nulli obnoxia, sed non*
Sordida, parta meo sed tamen aere domus.«

Zu wohl iſt es keinem geworden.

262. Lage der Wohnräume.

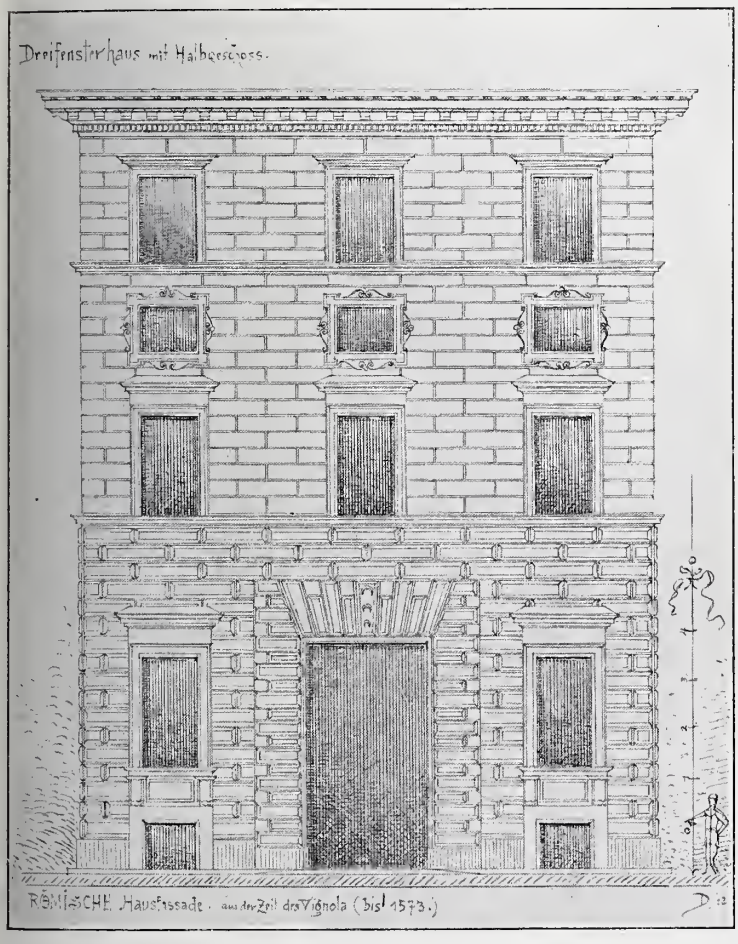
Leon Battista Alberti ſpricht ſich in ſeinem fünften Buche[166]) auch über

[166]) Kap. XVII, S. 124: *De la Villa de Padroni e de le Persone nobili e di tutto le parti sue, e del luogo loro commodo.*

die Lage der Wohnräume im Hauſe aus, wobei er jedoch ſo vernünftig iſt, daß er für die Anordnung derſelben nach einer beſtimmten Himmelsgegend keine allgemein gültige Regel aufſtellt, ſie vielmehr von der Beſchaffenheit des Bodens und der Luft am Bauorte abhängig macht.

Nach einer längeren Abhandlung über Schornſteine verlangt er, es ſoll die Küche ſo liegen, daß ſie den Gäſten nicht ſofort auffalle; ſie dürfe aber auch nicht ſo liegen, daß beim Auftragen der Speiſen dieſe zu kalt oder zu warm auf die Tafel kommen, auch nicht ſo, daß das Hantieren der Küchenmägde mit Bratpfannen und Näpfen beim Eſſen gehört werden könne. Das Zimmer der Hausfrau ſei ſo in den Grundplan einzufügen, daß man von ihm aus überſehen könne, was jeder im Hauſe mache. Mann und Frau ſollen je ein geſondertes Zimmer haben, um in Krankheitsfällen und dergl. ſich nicht gegenſeitig zu beläſtigen. Jedes dieſer Zimmer ſoll einen beſonderen Zugang haben und außerdem eine Verbindungstür von einem zum anderen, damit die Hausfrau mit dem Hausherrn unbeobachtet verkehren kann. Neben dem Zimmer der Frau wird ein Raum für Kleidungsſtücke, und neben demjenigen des Mannes ein ſolcher für Bücher verlangt. Iſt ein alt gewordener Vater der Familie im Hauſe, ſo ſoll ihm eine warme Stube mit einem Ofen (*Caminetto*) eingeräumt werden, und neben dieſer befinde ſich ein Raum für Wertſachen. In letzterem ſeien auch die Söhne und im Zimmer für Kleidungsſtücke die Mädchen (Töchter) unterzubringen und neben dieſem ein Schlafzimmer für Kindsmägde oder Ammen. Fremdenzimmer ſeien in der Nähe des Flurganges anzulegen und in deren Nähe ein Raum zum Ausruhen und zum Aufbewahren von Wertſachen. Ihre Lage nahe am Eingang ermögliche den Gäſten, Beſuche zu empfangen, ohne Störungen im Haus hervorzurufen. Gegenüber den Fremden-

Abb. 414.



Hausfaſſade in Rom aus der Zeit des *Vignola*.

zimmern feien die Zimmer für die Jünglinge von 16 bis 17 Jahren zu legen oder wenigftens nicht weit von diefen, damit fie Freundfchaft pflegen und fich bei den Fremden aufhalten können. Neben dem Zimmer der jungen Herren fei ein Raum für Waffen vorzufehen. Die Zimmer der Mägde und Diener dürfen nicht zu weit von den Herrfchaftsräumen entfernt liegen, damit jene mit Dienftleiftungen jederzeit bei der Hand fein können; Pferdeknechte follen dagegen im Stalle fchlafen.

Abb. 415.

Große Hausfaffade in Florenz aus der Zeit des *Baccio d'Agnolo.*

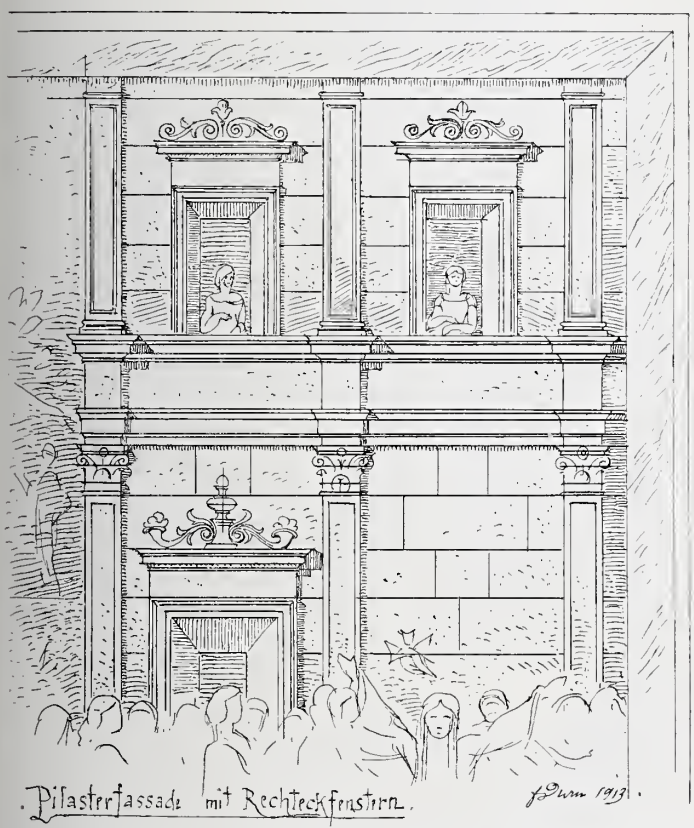
Diefe Gefichtspunkte gelten auch heute noch diesfeits und jenfeits der Alpen.

Noch fei zum Schluffe eine Gattung von Häufern erwähnt, die weder Adelspaläfte noch Gefchäftshäufer vorftellen, die vielmehr Menfchen verfchiedener Berufsklaffen in fich aufzunehmen beftimmt find, und dementfprechend ein befonderes Gepräge ihrer Straßenfront zeigen. Im Untergefchoß diefer und einem Mezzanin darüber find Kaufläden und Werkftätten untergebracht, in den Obergefchoffen fogenannte Herrfchaftswohnungen, was meift in gefchickter Weife architektonifch zum Ausdruck gebracht ift. Das Untergefchoß bleibt einfach und derb, die Obergefchoffe werden prächtig oder zierlicher gegliedert und in den Stockhöhen größer bemeffen, wie es fich für einen vornehmen Mann fchickt. Dabei können die Rollen fo verteilt fein, daß der Gefchäftsmann oder der Junker, der Bauherr ift, bei dem einen oder dem anderen zur Miete wohnt. Gerade wie heute noch.

Eines hatte diefe Kompromiß-Architektur jener Zeit für fich, daß damals diefe Zinspaläfte nicht durch Firmenfchilde in großen bunten Lettern, die jede

freie Mauerfläche vom Trottoir bis zum Dachfirft bedecken, verfchandelt wurden. Was will unter folchen Umftänden noch die Baukunft? Ift es noch der Mühe wert fich architektonifch eines folchen Machwerks wegen aufzuregen? Gewiß nicht. Hier arbeitet die Neuzeit ohne Vorbild — Gott fei Dank — fonft könnte man das Studium alter Architekturen aufgeben. Die einfachen Wohnbauten der Renaiffance in Italien find meift Putzbauten oder Backfteinwerke, feltener aus profilierten Werkfteinen ausgeführt, einfach aber nicht armfelig. Stuck und Malerei mußten der flachen Architektur oft und vielfach auf die Beine helfen. In formaler Beziehung machen fie aber die Stilwandelungen ebenfogut mit, wie die Monumentalbauten, nur in einer etwas weniger auffallenden Gangart, wie dies die vergleichende Zufammenftellung aus den verfchiedenen Perioden und an verfchiedenen Orten gezeigt hat, z. B. nach Abb. 76 an einem Mailänder Haus aus der *Sforza*-Zeit, wo Granitfäulen, bemalte Putz- und faubere Backfteinflächen miteinander abwechfeln, und wo der Abfchluß nach oben durch ein Sparrengefimfe bewirkt wird. Das gleiche fehen wir an einem Backfteinhaus aus Bologna (Abb. 75) und an zwei römifchen Wohnbauten aus der Zeit des *Bramante* und *Vignola* (vergl. Abb. 413 u. 414).

Abb. 416.



Reliefdarftellung von der *Arca di S. S. Pietro e Marcellino nella cripta del Duomo di Cremona* von *Benedetto Briosco* (Gehilfe des *Amadeo* von 1481 an).

Abb. 415 gibt das des öftern befprochene palaftartige Dreifenfterhaus von *Baccio d'Agnolo* in Florenz (1520), halb Wohnhaus, halb Palaft, fpäter als Gafthof (*Locanda del Nord*) hergerichtet, jetzt etwas verwahrloft, aber auch fo noch ein intereffantes Beifpiel, wie hoch der Begriff einer Wohnhausfaffade gefteigert werden konnte und durfte. Ruhig und reich, aber ohne Überladung, ift fie vier Jahre nach dem Tode *Bramante*'s fertiggeftellt. Die Rechteckfenfter mit ftrengen Giebelverdachungen beleben die Flächen, an Stelle der Vertikal-Gliederungen treten Flach- und Halbrundnifchen. Den genannten Giebelverdachungen ftehen gerade oder mit freien Ornamenten auf den Deckgefimfen verfehene gegenüber, worauf fchon hingewiefen wurde. Wegen des frühen Auftretens diefer Art in der Renaiffance, fei noch ein fonft wenig beachtetes Beifpiel angeführt, das zwar nie als Bauwerk vor uns geftanden

hat, aber als Skulptur uns erhalten geblieben ift (vergl. Abb. 416). An dem Altar des *Petrus Marcellinus* in Cremona von *B. Briosco* aus Marmor gemeißelt, findet fich die Reliefdarftellung einer zweigefchoffigen Palaftfaffade, an die Weife *Alberti*'s erinnernd, die zeigt, wie weit gewiffe Motive des lombardifchen Architekten *Amadeo* mit denen eines *Laurana* zufammengehen, da *Briosco*, von 1481 ab, als Gehilfe bei *Amadeo* tätig war, der felbft wieder 1466 an der *Certosa* bei Pavia arbeitete, während *Laurana* erft 1468 nach Urbino berufen wurde (vergl. auch *Collezione di Monographie illustrate, Pittori-Scultori-Architetti C. A. Amadeo, scultore e architetto* von *F. Malaguzzi-Valeri*. Bergamo 1904).

Vor dem Eintreten in die Betrachtung der einzelnen Bauteile und des innern Ausbaues möchte ich noch einer Klaffifizierung der großen Bauepoche der Renaiffance durch *Letarouilly* gedenken, die vieles für fich hat, wenn fie auch fpeziell für die Bauten in Rom berechnet war. Verallgemeinert, kann fie den Nutzen einer rafchen Orientierungsmöglichkeit haben. Textband S. 131.

Lifte der Hauptbauten des modernen Roms nach *Letarouilly*.

a) *Renaissance, Première Epoque. Fondation de S. M. dell'Anima* 1400.
b) *Deuxième Epoque. Fondation de la Basilique de S^t. Pierre* 1506 (*Bramante*) *jusqu'au Palais de Conservatoire au Capitole.* 1542 (*Michelangelo*).
c) *Epoque de Transition à la Décadence de* 1561 *jusqu'à la*
d) *Décadence de* 1602.
e) *Epoque d'Imitation et de Théories indécises de* 1700 *jusque* 1831.

Bank- und Warenhäufer großen Stils find uns in dem Bankhaus der *Mediceer* in Mailand und in dem *Fondaco de' Tedeschi* in Venedig, dem Warenhaus der deutfchen Kaufleute überliefert. Es waren palaftartige Bauten mit reichem malerifchen und bildhauerifchen Schmuck, architektonifch gefetzmäßig aufgebaut und wohl keine Bazare für alles, mit den Gänfeftallmotiven unferer modernen Warenhäufer.

XVI. Abfchnitt.

Einzelheiten und innerer Ausbau.

Sockel, Gurtgefimfe, Hauptgefimfe aus Holz und Stein; Vorkragen der Stockwerke; Fenfter, Eingangstore, Nifchen, Balkone, Erker, Loggien, Baluftraden und Attiken; Giebel und Belvedere; Schornfteine; Dachgaupen und Dachdeckungen; Wappenfchmuck und Metalldekorationen.

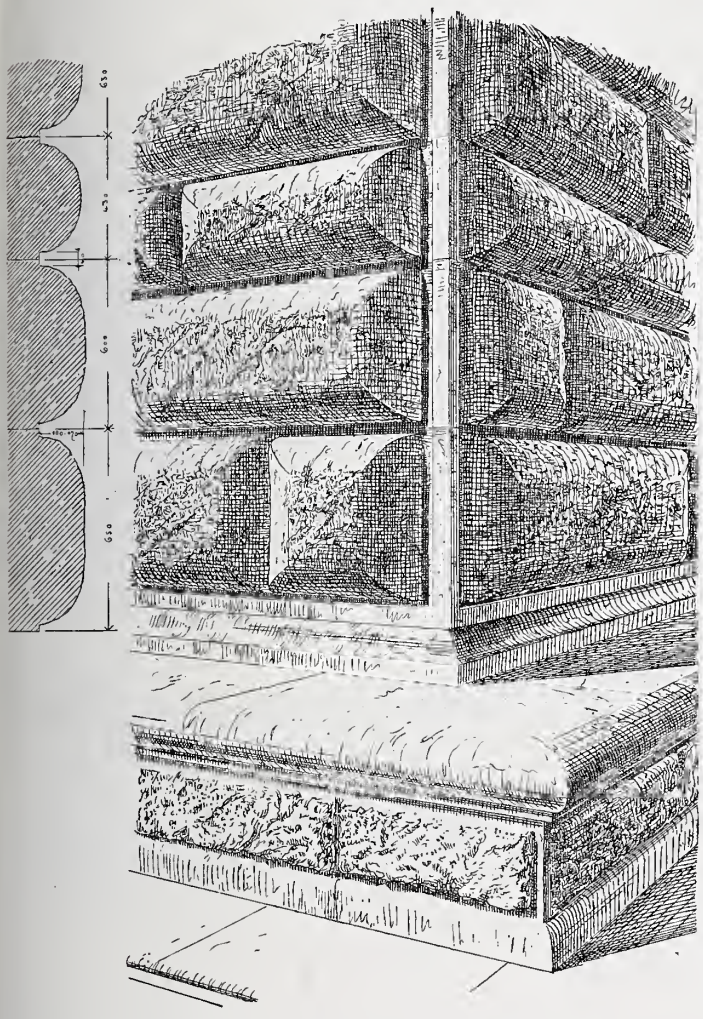
Wenn auch gewiffe Einzelheiten des Palaft-, Villen- und Wohnhausbaues bei den genannten Gebäudegattungen angeftreift wurden und werden mußten, fo wird eine fyftematifche Zufammenftellung derfelben doch nicht ganz entbehrt werden können, befonders, da für die Art ihrer künftlerifchen Ausgeftaltung in vielen Fällen das verwendete Material maßgebend ift: ob z. B. natürliche oder künftliche Baufteine, Terrakotta, Holz, Putz oder Stuck zur Ausführung angewendet wurden, was nur hier im Einzelfalle beschrieben werden kann. Auch

wird die Ableitung einzelner Stücke aus Werken vorangegangener Zeiten hier noch näher berückfichtigt werden können.

263. Sockel

Eine befondere Bafis in mehr oder minder entwickelter Form, Größe und Ausladung ift wohl zu allen Zeiten jedem Kunftbau zugeftanden worden, fei es durch einen entwickelten Stufenbau, wie bei den griechifchen Tempeln, oder durch einen dreigliedrigen Unterbau, wie ihn die römifchen Tempel zeigen (*Maison carrée* in Nîmes), oder aber durch leichtes Vortreten einer hochkantgeftellten Plattenfchicht, wie bei den Cellamauern der dorifchen Tempel, ohne jede weitere Zutat von Profilen.

Abb. 417.



Bankfockel am *Palazzo Strozzi* in Florenz.

Diefer letzten Art folgte die Renaiffance vorzugsweife da, wo enge Straßen eine kräftige Entwickelung des Sockels verboten, oder wo die Eigenart des Materials Profilierungen hart am Fußboden unzuläffig erfcheinen ließ. So entbehren die Backfteinbauten Bolognas vielfach am Sockel jeder Kunftform; lotrecht erheben fich die Backfteinmauern bis zur erften Fenfterbankgurte (*Casa dei Carracci* in Bologna), oder man ftellte aus natürlichen Steinen einen glatten Plattenfockel her und brachte dadurch die künftlichen Steine außer Berührung mit dem Bürgerfteig.

264. Zwei- und dreiteilige Sockel.

Beim *Palazzo Serristori* in Florenz beginnen die boffierten Mauerquader unmittelbar vom Bürgerfteig aus; die Paläfte *Torrigiani* und *Quaratesi* in Florenz, *Verospi* in Rom u. a. haben glatte und wenig ausladende Sockel; *Pandolfini* und *Pitti* zeigen eine Zweiteilung, d. h. über den dem Boden entfteigenden Mauerwerk eine glatte oder profilierte Deckgurte; die Paläfte *Strozzi Bartolini* und *Guadagni* in Florenz, *Bevilacqua* in Bologna haben die genannten Bankfockel (vergl. Abb. 417 bis 419), *Rucellai* in Florenz und *Piccolomini* in Pienza noch eine damit verbundene Rückwand, die durch eine befondere Gurte begrenzt wird (vergl. *Palazzo Rucellai* in Florenz, Abb. 240).

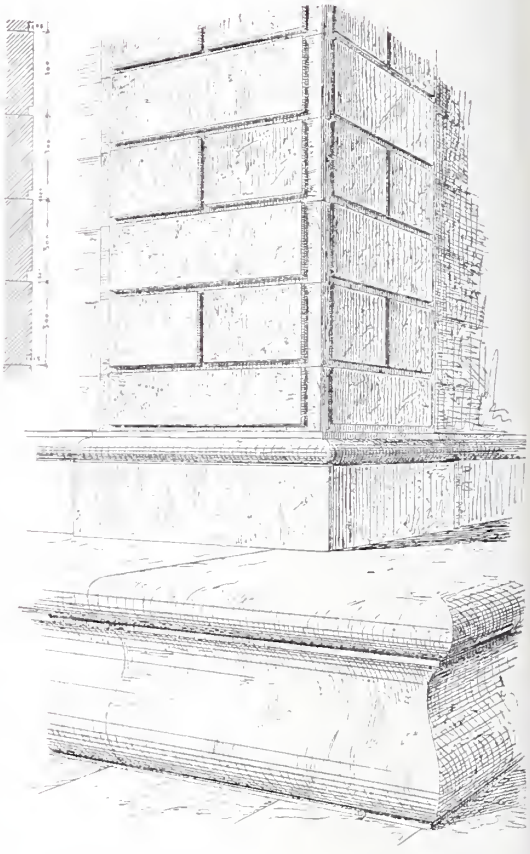
Die antike römifche Dreiteilung des Sockels nimmt erft *Bramante* in fchönfter Weife am Bau der *Cancelleria* und am *Palazzo Giraud* in Rom auf, die für die fpätere Zeit

vorbildlich geblieben iſt. Sockelfuß, Rumpf und Sockeldeckel bilden zuſammen den Sockel des Baues, die Dreiteilung desſelben, durch Sockel, aufſteigendes Gemäuer und Dachgeſimſe, erſtmals im kleinen Maßſtab das betonend, was im großen am ganzen Baue ausgeſprochen wird (vergl. Abb. 247.)

265. Gurtgeſimſe.

Fenſterbankgurten und Stockwerksgurten teilen das aufſteigende Mauerwerk des Baues der Höhe nach in horizontaler Richtung, wobei die erſteren weniger kräftig und weniger ſtark ausladend gebildet zu werden pflegen. Die Florentiner Paläſte und Wohnhäuſer der Frührenaiſſance zeigen, wie geſagt, ſämtlich nach mittelalterlicher Weiſe durchgehende Fenſterbankgurten, den antiken Kämpfergeſimſen ähnlich profiliert, auf welche die Fenſtergeſtelle unmittelbar geſtellt ſind. Sie geben an der Faſſade die Höhe der Fenſterbrüſtungen an, die allerdings nicht immer der bei uns üblichen entſpricht. In den Leibungsniſchen angeordnete Trittſtufen bringen den Bewohner erſt ſo hoch, daß er über die Fenſterbankgurte hinweg auf die Straße ſehen kann (vergl. Abb. 25).

Abb. 418.



Bankſockel am *Palazzo Bartolini* in Florenz.

Sollen die Geſchoßhöhen von Fußboden zu Fußboden, alſo nicht von Fenſterbank zu Fenſterbank, im Äußeren gekennzeichnet werden, dann treten derbere Geſimſungen in der Höhe der Gebälke auf, oft in Begleitung von Fries und Aſtragal (z. B. am *Palazzo Farnese* in Rom). Aber auch beide Geſimſungen, wenn die Horizontale noch mehr betont werden ſoll, treten miteinander am Bau auf, wobei dann die Stockwerksgurte zur Unterlage für die Fenſterbrüſtung wird, die aus dem Sockel, der Brüſtungsplatte und der durchgehenden, dann aber verkröpften Fenſterbankgurte beſteht.

Die Stockwerke werden aber auch noch durch eine weitere Art der Horizontalteilung gekennzeichnet, gleichgültig, ob eine Vertikalteilung durch Pilaſter der verſchiedenen Ordnungen ſtatthat oder nicht, wobei die antiken Gliederungen — durch Architrav, Fries und Deckgeſimſe — als Fenſterbrüſtungen an der Faſſade hinziehen (*Palazzo Rucellai* und *Palazzo Larderel* in Florenz). Sind ſtatt der Werkſteine Backſteine zur Anwendung gebracht worden, dann verringern ſich dem Material entſprechend die Ausladungen; die Kraft des Ausdruckes wird vermindert, die Verzierungsluſt tritt in den Vordergrund, auch werden die landläufigen antiken Gliederungen verlaſſen (vergl. *Palazzo Fava* in Bologna).

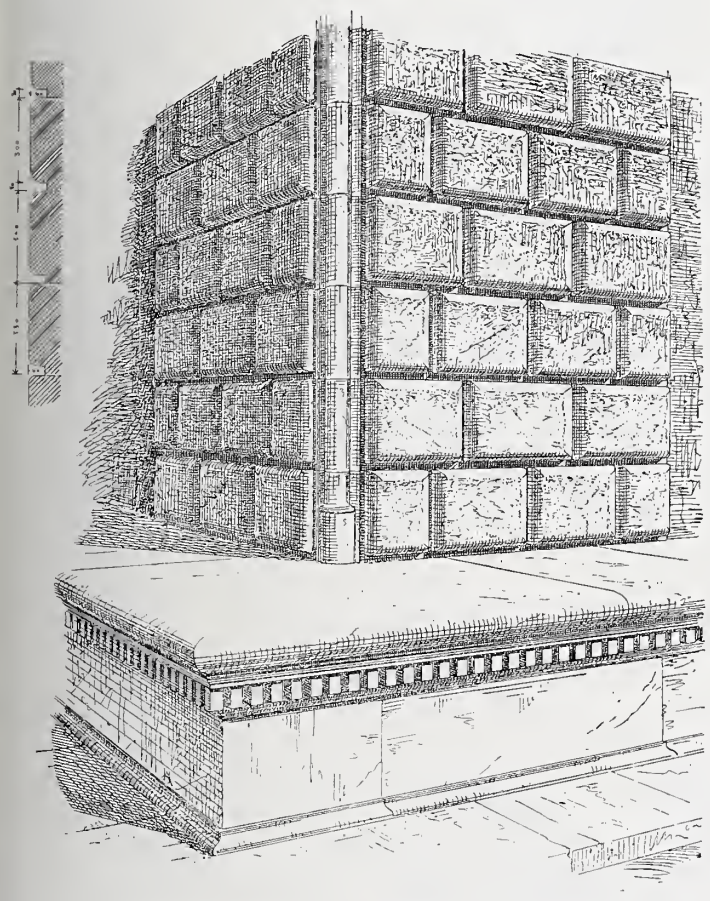
266. Hauptgeſimſe.

Den Abſchluß eines jeden Baues bilden die Dach- oder Traufgeſimſe, deren Form, Größe und Ausladung in äſthetiſcher Beziehung wohl zunächſt vom Ganzen des Baues abhängen, die aber doch der Hauptſache nach durch das Material bedingt ſind. Die älteſten ſind aus Holz konſtruiert, die durch das oberſte Deckengebälke und

die Dachſparren gebildet werden. Sie erfüllen am beſten ihren Zweck, den unterliegenden Teilen des Baues gegen Sonne und Regen Schutz und Schirm zu gewähren. Die großen, oft mehr als 2 m über die Mauerflucht vorſtehenden Ausladungen werden ſeltener durch Schrägbüge unter den Sparren, wie beim mittelalterlichen Holzbau diesſeits der Alpen, ermöglicht, ſondern durch mehrfach zuſammengekuppelte Sattelhölzer oder Konſolen unterhalb der Sparren. Geſimsabſtützungen durch Schrägbüge ſind an Bauernhäuſern der *Altipiani d'Abruzzo* zu finden. 267. Holzgeſimſe.

Beſchränkt wird die Ausladung der Traufgeſimſe bei Verwendung von Sand- oder Kalkſteinen. Um nicht unverhältnismäßig dicke Mauern ausführen zu müſſen, hat die Renaiſſance öfters zu ſehr gekünſtelten Mitteln gegriffen, um dennoch möglichſt große Ausladungen herzuſtellen. (Vergl. das Geſimſe des *Palazzo Strozzi* in Florenz und des *Palazzo Piccolomini* in Siena). In formaler Beziehung griff ſie meiſt auf die antiken Konſolengeſimſe zurück, dabei das alte Verhältnis 1 : 1 der Höhe zur Ausladung berückſichtigend, die Konſolen bald in einfacher Form im Frieſe, bald in reicher Form unter der kaſſettierten Hängeplatte verwendend. Die Korona wird dabei nach unten von Fries und Aſtragal begleitet oder von Fries mit Architrav, je nach der Gliederung der Faſſadenflächen. 268. Hauſteingeſimſe.

Abb. 419.



Bankſockel am *Palazzo Guadagni* in Florenz.

Werden Backſteine zur Ausführung genommen, ſo gilt für die Traufgeſimſe das bei Gurtgeſimſen aus Backſteinen geſagte. Die Ausladungen verringern ſich; die Verzierungen mit reliefierten und farbigen Ornamenten ſollen Erſatz für den Mangel an Energie bieten. 269. Backſteingeſimſe.

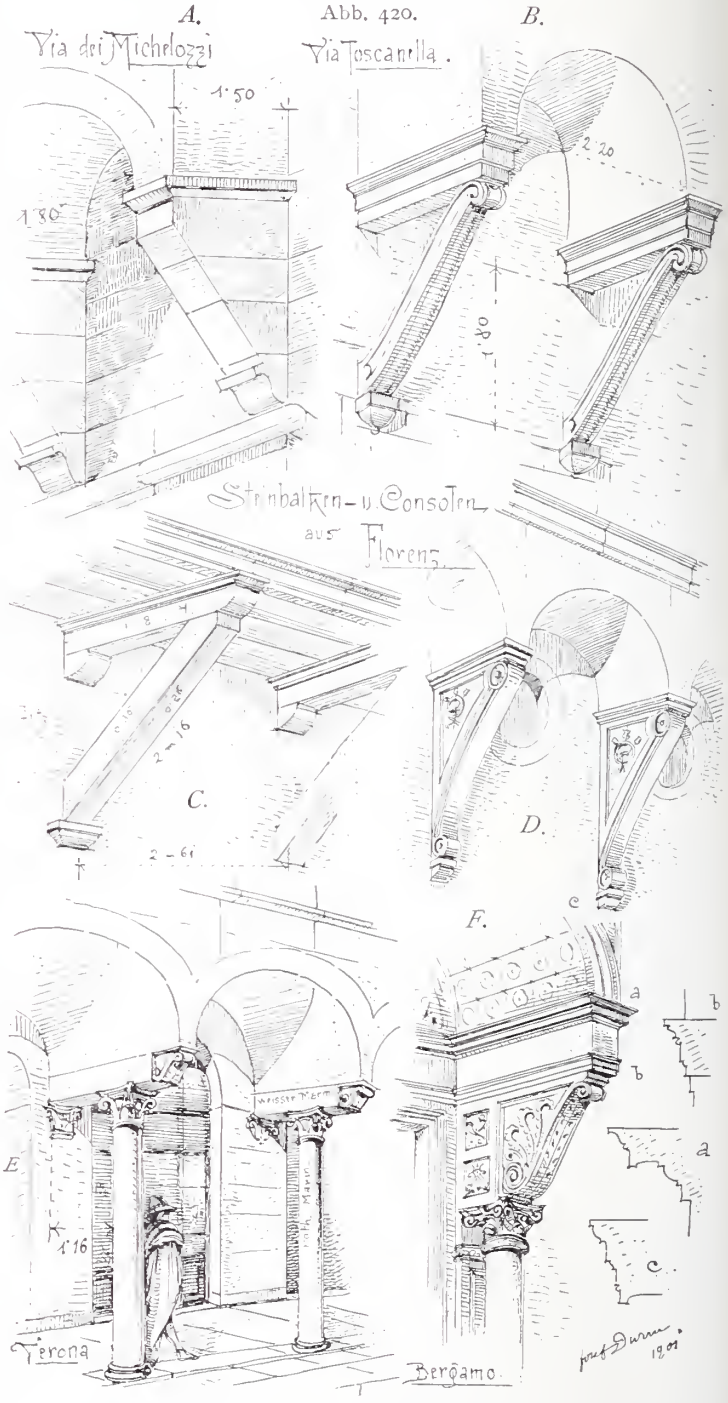
Beinahe an ägyptiſche Weiſe erinnern die großen Hohlkehlengeſimſe, die aus Holz, Rohr und Mörtel hergeſtellt ſind, und deren monumentales Vorbild wohl an den Faſſaden der altchriſtlichen Baſiliken Roms zu ſuchen ſein dürfte. In Verbindung mit Lünetten und farbigem Schmuck geben ſie eine reizende dekorative Bekrönung des Baues ab, wie dies an vielen lombardiſchen Bauwerken, mit am ſchönſten am Brückenhaus der *Certosa* bei Pavia und an Bologneſer Paläſten, zu ſehen iſt (vergl. Abb. 118, 119 und 120). 270. Hohlkehlengeſimſe.

271. Vorgekragte Stockwerke.

Das mittelalterliche, überkragte Stockwerk, wobei über die Konſtruktion kein Wort weiter verloren wird, ſetzt den Fachwerkbau, dem man in Italien in den Städten erſt recht keinerlei Beachtung ſchenkte, nicht unbedingt voraus. Schon im Mittelalter[167]) bediente man ſich der monumentalen Konſtruktionsmittel, um noch eine verhältnismäßig breite Verkehrsſtraße ohne Platzverluſt für die Wohnung zu gewinnen, der zwingende Grund, der in den Städten mit wachſender Bevölkerung und enggezogenen Mauern zum überſetzten, hochgeführten Stockwerksbau trieb.

Dabei ruhen die vorgekragten Faſſadenmauern auf Steinkonſolen, die durch Bogen überſpannt waren, wobei man Backſteine oder Werkſteine zu Hilfe nahm, je nachdem der betreffende Ort das eine oder das andere Material vorzugsweiſe bot. So hat z. B. Bologna an ſeiner *Casa dei Carracci* unter Verwendung gewöhnlicher Backſteine, ohne jede Kunſtform, Konſolen vorgemauert, die durch Steinkämpfer abgeſchloſſen und mit halbkreisförmigen Tonnengewölbchen überſpannt ſind, welche an der Stirnſeite reich profilierte und ornamentierte Archivolte haben; darüber beginnt dann das glatte Backſteinſchichtenmauerwerk (vergl. Abb. 80).

Abb. 420.



Steinbalken und Konſolen aus Florenz, Verona und Bergamo.

Am gleichen Orte ſind im Hofe des *Palazzo Fava* die Tonnen auf mächtige, reich verzierte Konſolen ge-

[167]) Siehe Piſa, Florenz, Siena u. a. O.

ſetzt, die eine durchlaufende Galerie (Balkon) tragen, die aber (nach *Filarete*) nicht zum Trocknen der Wäſche beſtimmt war.

In Florenz ſchloß man an die mittelalterliche Weiſe an, erſetzte nur bei den Tonnen die Spitzbogen durch die Rundbogenform oder konſtruierte mit Quaderkonſolen. Sehr ſchön mit Vollkonſolen in künſtleriſcher Durchbildung (Volutenkragung und Flachornamente in den Zwickeln; vergl. Abb. 420*D*) iſt die Überkragung an der Faſſade des Gaſthofes »*Ginevra e Porta Rossa*« in der *Via Porta Rossa* in Florenz ausgeführt. Bei einem Hauſe in der *Via dei Michelozzi* bei *S. Spirito* kragen die Konſolen für das Obergeſchoß 1,50 m über die Flucht des Erdgeſchoſſes vor; ſie ſind aus 4 Quaderſchichten gebildet, 1,80 m von Mitte zu Mitte entfernt und mit Rundbogentonnen überwölbt (Abb. 420*A*). Wo die Konſolen bei größeren Ausladungen aus verhältnismäßig kleinen Steinen hergeſtellt ſind, trifft man die Quader vielfach durchgedrückt; ſpäter wurden ſolche Konſolen durch ſichtbare Eiſenbänder mit dem kräftigen Mauerwerk des Untergeſchoſſes verbunden. An einigen einfachen Häuſern der frühen Periode in der *Via del Mercantino* treffen wir auch die Konſolen mit Flach- oder Spitzbogen überſpannt.

Eine vollſtändig in Stein überſetzte Holzkonſtruktion, bei der die wagrechten Kragbalken architravartig gebildet und durch 2 m lange Steinſtreben, auf Konſolen ruhend, abgeſtützt ſind, bei der die Stützen 2,20 m auseinanderliegen und nur an den Enden verankerte Tonnengewölbe tragen, weiſt ein Haus in der *Via Toscanella* auf (Abb. 420*B*). Ich führe nur dieſe wenigen bezeichnenden Beiſpiele an, obgleich ſich in der Stadt noch viele gleichartige nachweiſen laſſen.

Das alte, bemalte Haus an der *Piazza S. Croce* (*Palazzo Antella*), deſſen Originalplan ſich unter den Handzeichnungen in den Uffizien als ſtändiger Ausſtellungsgegenſtand befindet, zeigt eine Steinbalkenkonſtruktion ohne Bogenſprengung, d. h. eine ſolche mit wagrechten Unterbalken, wobei die Konſolen 2,61 m von Mitte zu Mitte liegen und Steinſtreben von über 2 m Länge bei einem Querſchnitt von 36 × 26 cm (Abb. 420*C*) angewendet ſind[168]). So hat ſich vielleicht *Filarete* bei ſeinem Handwerkerhaus die Überkragung ausgeführt gedacht.

Eine weitere Art der Abſtützung überkragter Stockwerke, die ein wirkungsvolles baukünſtleriſches Motiv abgibt, findet ſich an der einen Häuſerreihe der *Piazza delle Erbe* in Verona (vergl. Abb. 420*E* und Abb. 420*F*: Beiſpiel aus Bergamo), wo an Stelle der Streben lotrechte Freiſtützen in Form von Säulen angeordnet ſind.

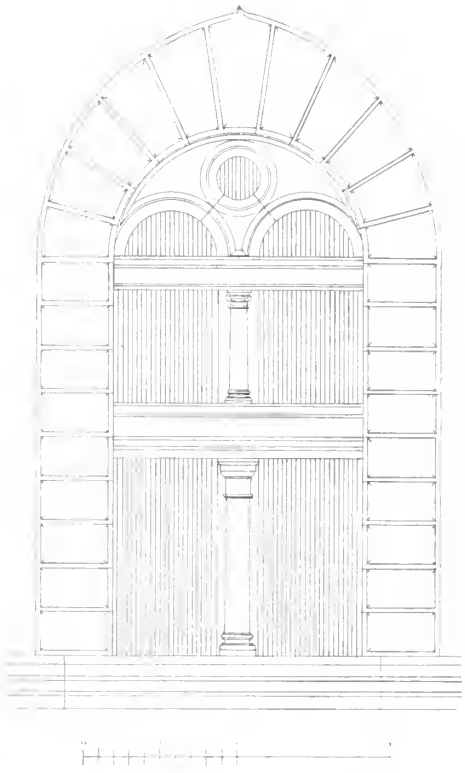
272. Fenſter.

Was die antike Kunſt, wohl auch das Mittelalter an Fenſterbildungen ſchuf, finden wir in der Renaiſſance unter gewiſſen Modifikationen wieder. Das Neue wurde angenommen, aber in die Formenſprache der Renaiſſance überſetzt. Oft iſt die Grundform noch romaniſch und gotiſch, das Detail aber antikiſierend. Der gerade Sturz, der halbkreisförmige, wie auch der ſpitz- oder flachbogige Abſchluß werden beibehalten; eine neue Form tritt kaum hinzu; Kleeblattbogen, Zackenbogen, Kielbogen, Gardinen- oder geſchneppte Bogen als innere Fenſterlichtform bleiben dem Stil meiſt fremd, ſind aber nicht ausgeſchloſſen (vergl. Paduaner Bauten, *Casa Olzignani*). Eine Art von Gardinenbogen findet ſich am *Palazzo Montanari* in Vicenza, andere an den Portalen von *S. Agostino* in Montepulciano, an der *Confraternità* in Arezzo, an der Palaſtfaſſade in Urbino uſw.

Die Kuppelung einzelner Fenſter, ihre Überſpannung durch einen großen Bogen und das Zuſammenfaſſen zu einem Ganzen werden ohne Bedenken aus der vorausgegangenen Kunſtperiode übernommen, wie auch bei der wagrechten Überdeckung die Steinkreuze innerhalb des Rahmens (Rom und Florenz: *Palazzo Venezia* und *Palazzo Gondi*). Die

[168]) Ähnliche Konſtruktionen mit geraden Steinbalken und Steinſtreben an den Vorbauten des *Ponte vecchio* zu Florenz u. a. O.

Abb. 421.

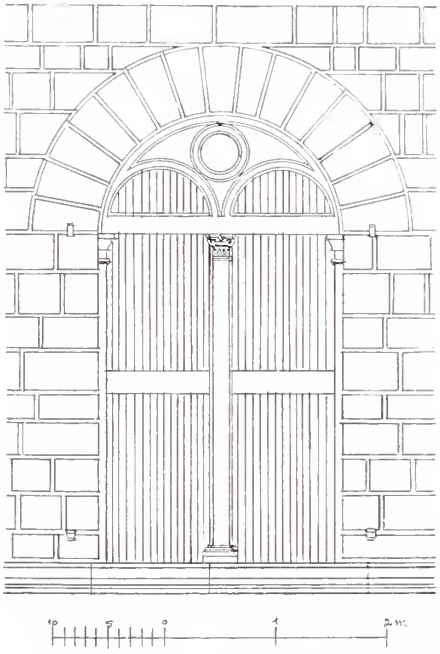


Von einem Palaſt in Arezzo.

Abb. 422.

Vom *Palazzo Quarotesi* in Florenz.

Abb. 423.



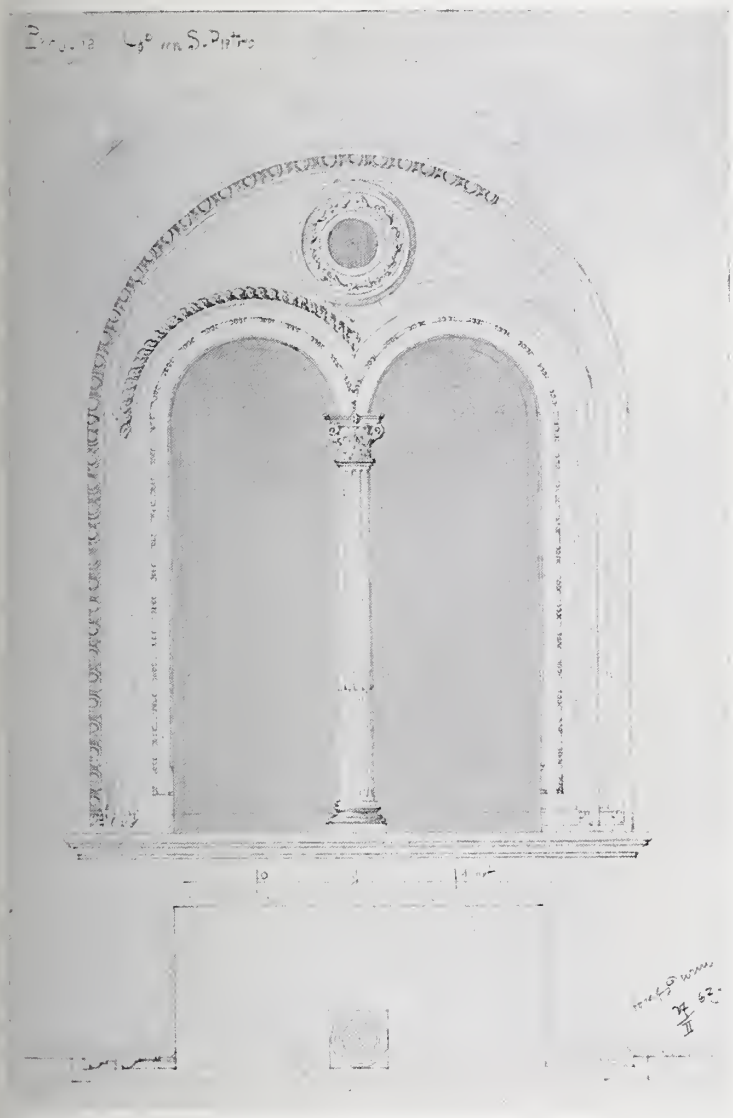
Vom *Palazzo Piccolomini* in Pienza.

Abb. 424.

Vom *Palazzo Gondi* in Florenz.

Fenftergeftelle haben im allgemeinen die Form eines aufrechftehenden Rechteckes, wobei jedoch Abweichungen nicht ausgefchloffen find. Das Verhältnis der Breite zur Höhe im Lichten bewegt fich in den Grenzen von 0,5 : 1 bis 1 : 1 bis $1:1\frac{1}{2}$ bis 1 : 2 und darüber (vergl. Abb. 421 bis 425).

Abb. 425.



Hoffenfter von *S. Pietro* in Perugia.

273. Umrahmungen.

Die Umrahmung der Fenfteröffnungen gefchieht in einfachfter Weife durch ein ringsumgeführtes, gleichartig profiliertes Band, nach Art der antiken Architrave gegliedert (Erdgefchoßfenfter der Florentiner Paläfte der Frührenaiffance), oder der untere Teil des Rahmens wird durchgefchnitten und durch eine befondere Fenfterbank (Bankgurte) erfetzt, wobei aber die Wiederkehr der Profile beftehen bleibt. Auch der Rahmen mit den fog. Ohren am Sturze bei verjüngten oder genau lotrecht aufffteigenden Gewänden nach antikem Vorbild bleibt in Übung. Die Wiederholung der Ohren beim Gewändeftand ift gleichfalls nicht ausgefchloffen.

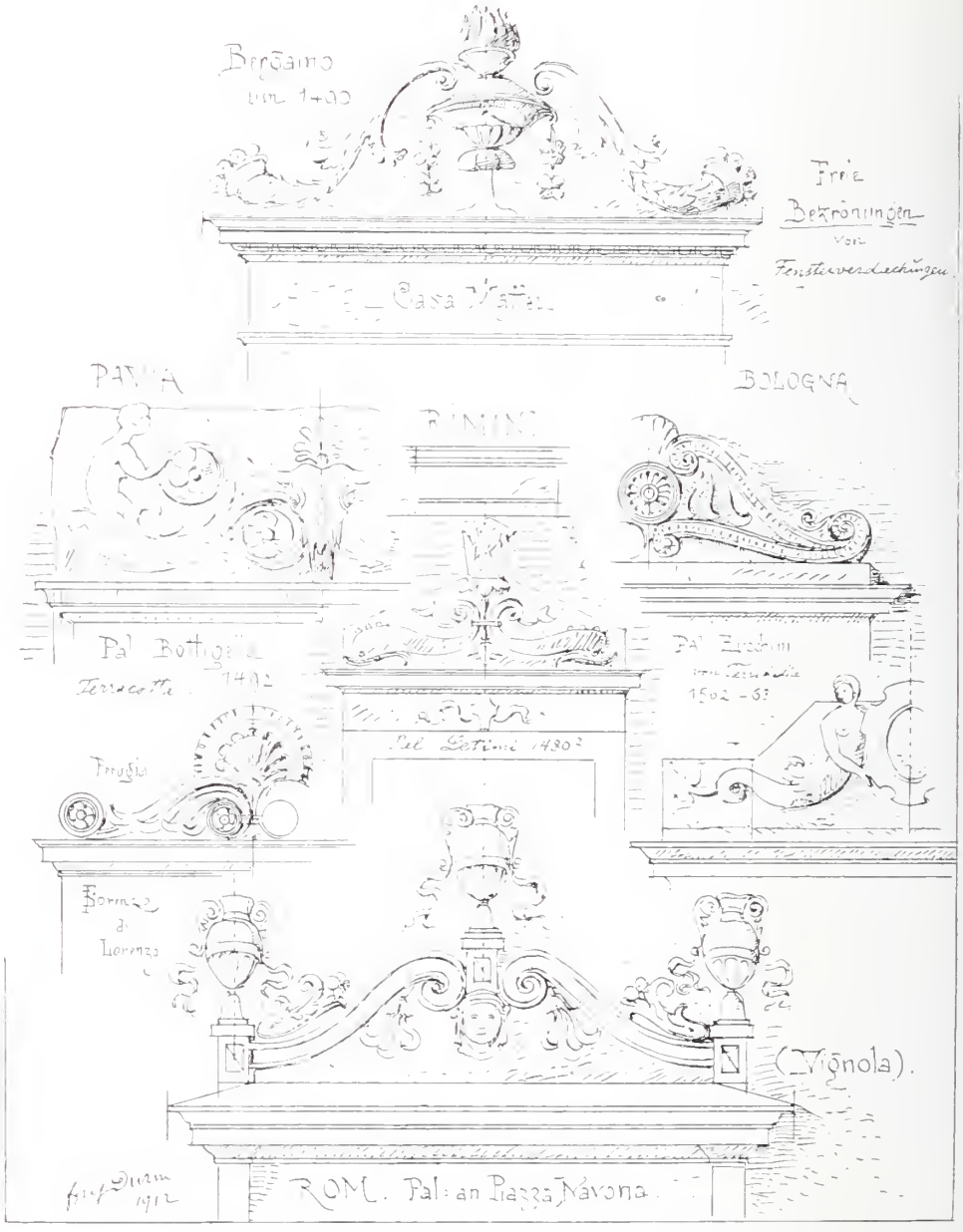
274. Schmuck.

Bereichert wird der Rahmen durch Fries und wagrechte Verdachung über dem Sturze, wozu noch ornamentale Dekorationen über der letzteren (vergl. Abb. 426, 24*a* u. 24*b*) oder Auffätze in dreieckiger oder flacher Giebelform hinzutreten können. Mehr Ausdruck bekommt diefe Zugabe durch Anordnung von Konfolen rechts und links des Sturzes, welche die Verdachung tragen und die vielfach eine bandartige Fortfetzung längs der Gewände finden. Reicher wird der Rahmen, wenn zu den Gewänden und Stürzen noch Pilafter, Halb- oder Dreiviertelfäulen oder vollkommene Freifäulen treten, die dann ein vollftändiges antikes Gebälke mit oder ohne Giebelbildungen tragen (vergl. Abb. 427 u. 428).

Verkröpfte oder gebrochene Giebel gehören der Spätrenaiffance und dem Barockftil an, die gefchwungenen der Zeit des *Bernini* und *Borromini*. Verkröpfungen, die fich nur

auf die Gebälke beſchränken und den Giebel ungebrochen laſſen, ſind gleichfalls eine Bildung der ſpäten Zeit, aber mit Muſcheln oder Kartuſchen ausgeziert, von guter Wirkung (vergl. die Fenſter der Konſervatorenpaläſte in Rom). An Stelle der Pilaſter treten auch

Abb. 426.



Beiſpiele von freien Ornamenten auf den Verdachungen.

nach unten verjüngte Hermenpfeiler und Löwenköpfe, wie am Fenſter des *Palazzo Cucoli, Via de' Servi* in Florenz, und darüber verkröpfte Gebälke oder weibliche Köpfchen mit Bruſtanſatz, wie dies in reizender Weiſe ein Fenſter in der *Via Ginori* in Florenz zeigt.

Die halbkreisförmig geſchloſſenen Fenſter der frühen Zeit entfernten ſich in ihrer Rahmenbildung von der Antike; ſie zeigen entweder die breiten Quadereinfaſſungen mit äußerer überhöhter (exzentriſcher) Rundbogenform, oder die Spitzbogenform mit der Schneppe im Scheitel, auch ſtarke, profilierte und ornamentierte Bänder bilden den Rahmen (Abb. 422 u. 429). Die gekuppelten Fenſter dieſer Gattung haben entweder den gleichen kräftigen Quaderrahmen, der mit Pfeilerchen und Architraven ausgeſtellt iſt, über dem ſich dann die kleinen Rundbogen mit durchbrochenen Füllungsplatten erheben, oder an Stelle der Teilungspfeiler treten ſchlanke Säulchen und ſchmale Leibungspilaſter, welche Architrave und Bogen aufnehmen, wobei der umfaſſende Rahmen in das Quaderwerk verlegt iſt. Eine ſchöne und reiche Bildung weiſt eine Doppelfenſterniſche im Hofe von *S. Pietro* in Perugia auf (Abb. 425), bei der die feinſte antike Detailbildung zu ihrem vollen Rechte gelangt. Die Archivoltgliederung der Doppelfenſter und des überſpannenden Bogens iſt vollſtändig bis auf die Fenſterbank als Rahmen herabgeführt.

275. Halbkreisförmig geſchloſſene und gekuppelte Fenſter.

Abb. 427.

Fenſter am *Palazzo Pucci* in Florenz.

Die Anordnung der großen Bogenfenſter an den Florentiner Paläſten (*Strozzi*, *Riccardi*, *Rucellai*) iſt bereits im Bilde gegeben und im Texte beſprochen, ſo daß nur noch ein Hinweis auf das Detail erübrigt, bei dem in Abb. 240 bis 241 usw. im größeren Maßſtab gezeigt iſt, in welcher Art die Bogengliederungen ſich verſchneiden und wie die Bogenzwickel ausgefüllt wurden, ſoweit ſie nicht durchbrochen ſind.

Schön ſind dieſe Fenſtermotive an den Backſteinbauten der Frührenaiſſance in der Lombardei und weiter ſüdlich bis Bologna durchgebildet. Nicht leicht werden anderswo reizvollere und üppigere Details gefunden werden als hier, wo auch die Behandlung der Grundform des Fenſters eine Wandelung erfährt, derart, daß die Mittelſtütze des öftern einer freien Endigung in Konfolenform weicht. Eine charakteriſtiſche Eigentümlichkeit bleiben dabei die Kämpfer- und die Scheitel-Akroterien, manchmal zu groß im Maßſtab gegriffen, aber ſtets fein detailliert. Die *Casa Vecchietti*, die *Casa Carracci*, die Paläſte *Pallavicini* (jetzt *Felicini*), *Fava* und *Bevilacqua* in Bologna bieten entzückende Beiſpiele dieſer übermütig verzierten Backſteinarchitekturen. Noch reicher aber haben *Filarete* und ſeine

276. Ausführung der Fenſter in Backſtein.

Mitarbeiter oder Nachfolger am *Spedale maggiore* in Mailand ihre fpitzbogigen Doppelfenfter gebildet, unter Anwendung von Marmor und Terrakotta. Hier feiert die oberitalienifche Backfteinarchitektur neben der Bolognefer wahre Triumphe, was Kompofition, Einzelformen und Technik anbelangt. Die prächtigen breiten Umrahmungen mit den im Weinlaub auffteigenden Putten, den feinen begleitenden Perl- und Eierftäben, daneben die monumentale Ausfüllung der Bogenzwickel mit lebendig modellierten Büften, der die Doppelbogen ftützende, mäßig fchlanke, marmorne Säulenfchaft geben im Rahmen der Säulen- und Blendbogenftellungen der Faffaden ein köftliches Architekturbild ab.

277. Umrahmung der Kuppelfenfter durch Pilafter und Gebälke.

Eine noch glänzendere Wirkung wird aber erzielt, wenn auch diefe gekuppelten Rundfenfter rechteckig umrahmt werden durch ein von Pilaftern oder Säulen getragenes Gebälke, wozu noch breite Giebelverdachungen hinzutreten können (vergl. *Scuola S. Rocco* in Venedig, Abb. 430).

Abb. 428.

Fenfter am *Palazzo vecchio* in Florenz.

278. Fenfter des *Sansovino*.

Entfchieden reizvoller entfalten fich die Fenfterbildungen, wenn die Meifter auf fpätrömifche Vorbilder zurückgriffen und diefe mit ihrem abgeklärten Gefchmack und Schönheitsfinn zu Prunkleiftungen allererften Ranges umftimmten, wenn fie ferner dreifach gekuppelte Fenfter wählten, deren mittlerer Teil rundbogig, deren Seitenteile mit Architraven wagrecht abgefchloffen waren (Abb. 269), ein Motiv, das jetzt noch am Kaiferpalaft in Spalato nachgewiefen werden kann und das *Sansovino* an feiner Bibliothek in Venedig wohl mit dem vornehmften Detail bekleidete, indem er den Bogen noch mit einem Schlußfteine verfah und die anliegenden Zwickel mit Figuren nach dem Vorgange bei den römifchen Triumphbogen füllte.

279. Fenfter des *Palladio*.

Einfacher und zugleich wirkungsvoller hat *Palladio* das Motiv, allerdings nicht als Palaft- oder Wohnhausfenfter, bei feiner Bafilika in Vicenza verwertet, das dort in bezug auf Großartigkeit der Wirkung die Art des *Sansovino* weit übertrifft.

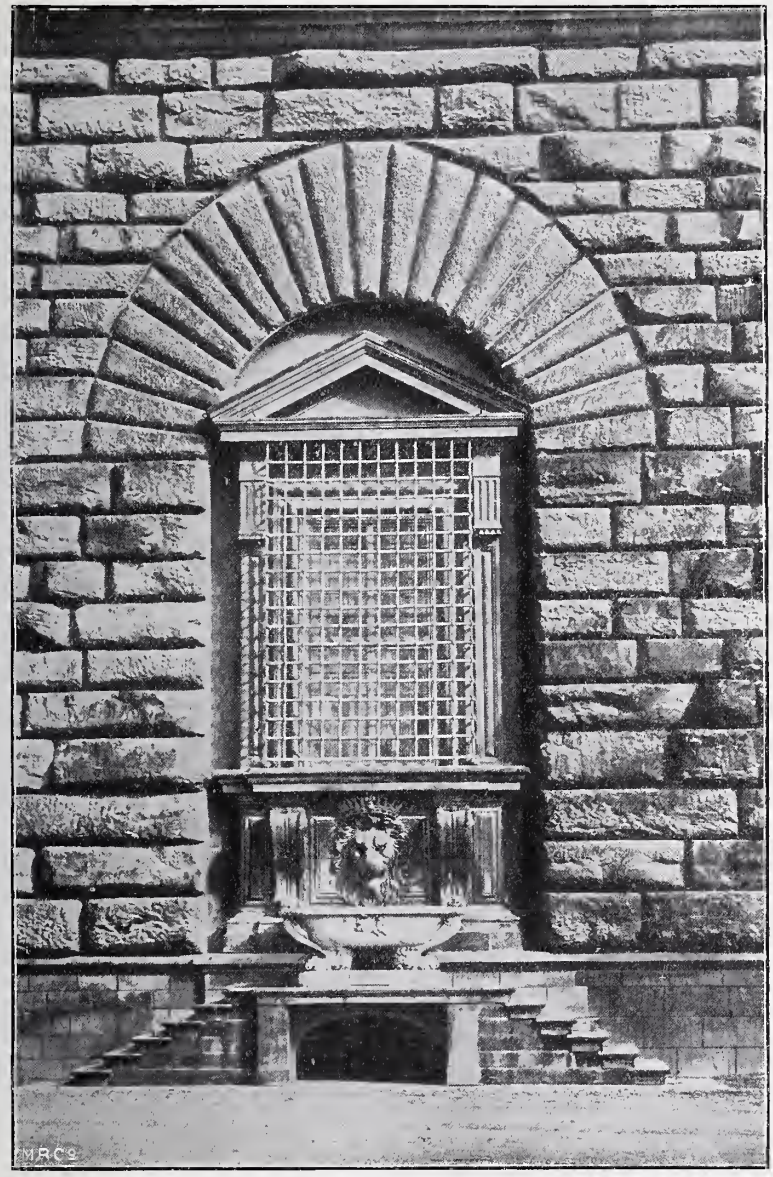
Eigenartig hat ferner *Palladio* diefes Motiv bei der *Villa Pojana* umgebildet, wo ein großer Quaderbogen dem inneren kleineren konzentrifch geführt ift und die raumfüllenden Platten zwifchen den beiden Bogen wieder durch fchlichte Rundöffnungen durchbrochen find.

280. Fenfter des *Baccio d'Agnolo*.

Den gleichen Gedanken, nur in das Reichere überfetzt, finden wir bei den Saalfenftern im Obergefchoß des *Palazzo vecchio* in Florenz (Abb. 428) verwertet; nur find

dort zwiſchen die beiden Bogen ſtatt der durchbrochenen Füllplatten ſpeichenartig geſtellte Konſolen eingefügt und außerdem iſt die ganze Anordnung noch durch Kompoſita-Pilaſter mit dem entſprechenden Gebälke umrahmt, womit ein dekorativer Aufputz entfaltet wurde, wie er,

Abb. 429.



Fenſter im Erdgeſchoß des *Palazzo Pitti* in Florenz.
(Das eingeſetzte Giebelfenſter iſt eine ſpätere Zutat.)

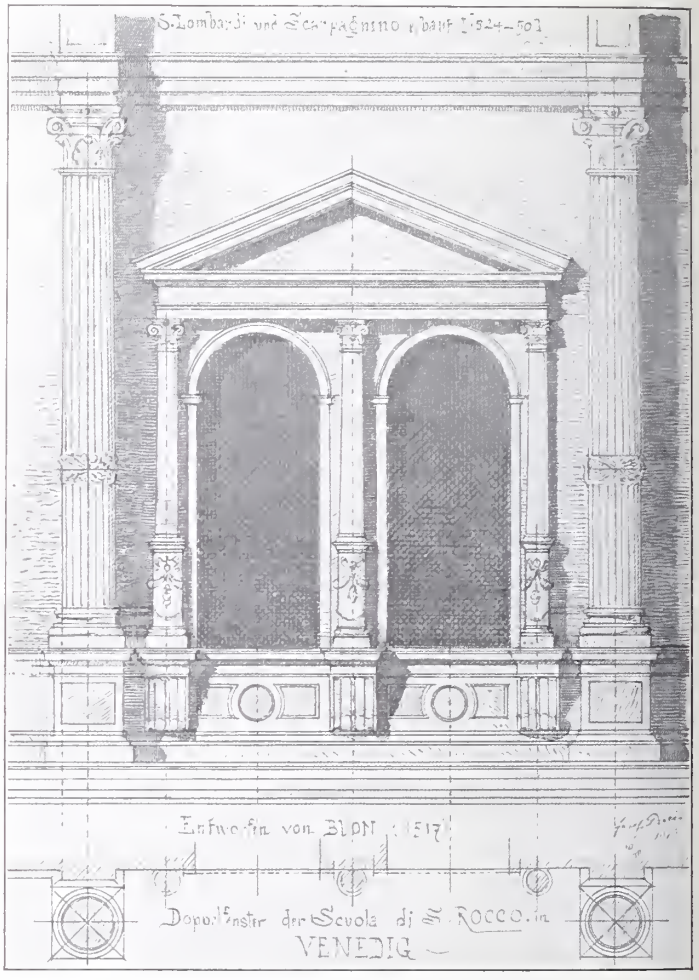
beſonders auch in dieſem großen Maßſtabe, nicht leicht in ähnlicher Weiſe wieder getroffen werden wird.

Beſcheidener iſt der Gedanke an einem Fenſter des *Palazzo Pucci* in Florenz zum Ausdruck gebracht bei ſchöner Durchbildung des Details mit Wappenſchlußſtein und Kardinalshut, Kreuzſtab und Spruchbändern in den Bogenzwickeln (Abb. 427).

281. Andere Fenſter.

Eine freiere Behandlung erfährt das Rundbogenfenſter mit lotrechter und wagrechter Umrahmung am *Palazzo Puoti* in Verona, wohl ſpät, aber in nicht ungeſchickterweiſe. Bis zum Kämpfer ſind beiderſeits auf Konſolen und Poſtamenten ſtehende Hermenunterſätze angebracht, aus denen von den Hüften aufwärts nackte Geſtalten hervorragen, die wohl eine verkröpfte Gurte über dem Haupte haben, aber ſich mit dem Tragen dieſer nicht abgeben, vielmehr Allotria treiben (Abb. 431), indem die männliche Figur nach der herausfordernden weiblichen durch die geſpreizten Finger ſchaut. An einem anderen Fenſter ſtehen trotzige Männergeſtalten gegeneinander, von denen die eine dem Beſchauer den Rücken dreht. Weniger geſchickt ſind die Schlußſteine, die als übergroße vorgeſetzte Köpfe ohne jede architektoniſche Vermittelung, wie am etruskiſchen Tore in Volterra, gebildet ſind.

Fig. 430.



Doppelfenſter der *Scuola di S. Rocco* in Venedig.

Als intereſſante Beſonderheit iſt noch das Fenſter in der *Via de' Servi* in Florenz und das in dem früher offenen Torbogen des *Palazzo Pitti* eingeſtellte zu verzeichnen (Abb. 429).

282. Fenſter des *Bramante*.

In beſonderer Weiſe verarbeitet der große *Bramante* die Rundbogenfenſter durch Umführung eines rechteckigen Rahmens, entweder in ganz einfacher Form, oder auf das reichſte gegliedert. Die Gotik verſuchte ſchon bei den lombardiſchen Bauten ähnliches und vor ihr die romaniſche Kunſt; auch die Frührenaiſſance hatte das Bedürfnis (*Castello* in Ferrara und *Spedale maggiore* in Mailand) bei Bogenfenſtern (Rund- und Spitzbogen) einen rechteckigen äußeren Rahmen herzuſtellen. Wir müſſen aber im vorliegenden Falle noch weiter zurückgreifen. Es können zuweilen konſtruktive Gründe geweſen ſein, welche die Meiſter veranlaßten, eine Form zu ſuchen, die eine beſſere Verbandſchichtung zwiſchen den Bogenſteinen und den Schichtquadern zuließ, als dies beim unmittelbaren Auftreffen der wagrecht liegenden Steine auf die Quader der Rund-, Spitz- oder Flachbogen der Fall war. Ein ſolcher Steinſchnitt, der ſich zu allen Zeiten, wo er verwendet wurde, gerächt hat, iſt und bleibt ſchlecht. Man kommt über dieſen hinweg durch den bekannten alt-

römiſchen Fugenſchnitt der Bogenſteine, oder noch einfacher, wenn die umrahmenden Ausgleichen von den Bogenſteinen nach den Schichtquadern mit diesen aus einem Stücke gearbeitet werden, wie *Bramante* es tat und vor ihm ſchon die Griechen und Römer getan haben. In Athen finden wir dieſe umrahmten Bogen in der Nähe des bekannten Turmes der Winde, ein Werk aus dem erſten Jahrhundert chriſtlicher Zeitrechnung, wobei die Dreieckzwickel ſchon Füllroſetten tragen, und ein weiteres Beiſpiel an der *Porta de' Borsari* in Verona, wo das vollendete »*Bramante*-Fenſter« der *Cancelleria* in Rom vollſtändig vorgebildet iſt, nur mit dem Unterſchiede, daß in Verona das Detail roh ausgeführt iſt. Ob zu *Bramante*'s Zeit noch Verwandtes in ſchönerer Form, aus einer beſſeren Epoche der antiken Kunſt erhalten war, iſt ſchwer zu ſagen, aber mehr als wahrſcheinlich (Abb. 433: *Porta de' Borsari* und Abb. 432: Fenſter der *Cancelleria*). (Vergl. noch weiter die Zuſammenſtellung der Fenſter mit Pilaſtern und horizontalem Sturz in Peſaro, Urbino, Rusciano uſw. auf der Abb. 24[a]).

Abb. 431.

Fenſter am *Palazzo Puoti* in Verona.

Von der Vorführung der extravaganten Fenſterformen des Barockſtiles, die ins hundertfältige gehen und doch nur mehr oder weniger kapriziöſe oder geiſtloſe Variationen der alten Grundformen ſind, muß hier abgeſehen werden. Sie würden Bände füllen, ohne etwas grundlegend Neues zu bieten, was Beſtand hätte. (Vergl. *Guarini* und ſeine Helfershelfer, unter denen er noch der überzeugteſte iſt.)

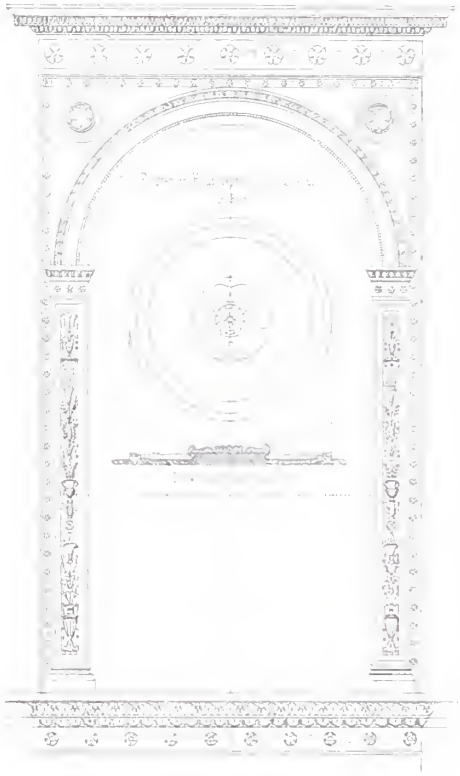
283. Fenſterverſchlüſſe.

Daß das römiſche Altertum ſich mit den Verſchlüſſen von Fenſter- und Türöffnungen durch Stoffe, Holz- und Metallgitter, Holzläden u. dergl. nicht begnügte, daß dieſem die in hölzerne Futterrahmen ſchlagenden Holzfenſtergeſtelle mit eingeſetzten, und zwar nicht gerade kleinen Glasſcheiben in der Kaiſerzeit geläufig waren, iſt bekannt, auch daß damals

Metallbefchläge zum Beweglichmachen und Feftftellen der Fenfter-, Tür- und Ladenflügel, als Scharnierbänder, Schlöffer mit Riegelgetrieben, daß weiter die geftemmte Schreinerarbeit, die Verzinkungen beim Znfammenfügen von Holzteilen, das Spunden, die Einfchubleiften (technifche Vorgänge, von welchen die Ägypter fchon Gebrauch machten) ausgeführt wurden, kann wohl gleichfalls als bekannt vorausgefetzt werden[169]).

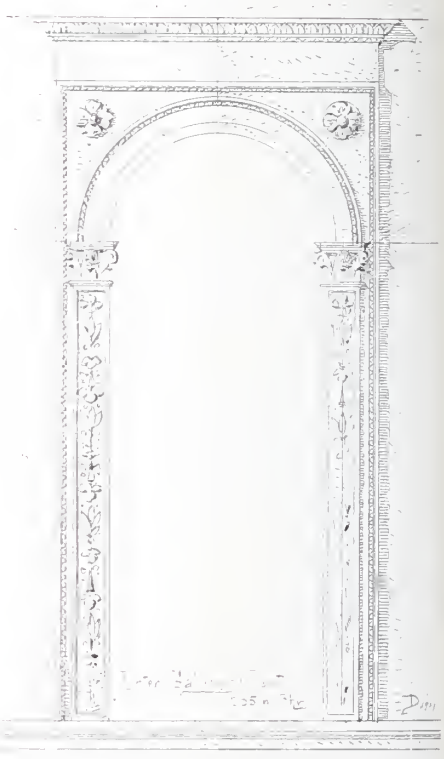
Die Stürme der Völkerwanderung räumten auch mit diefen Errungenfchaften der alten Welt auf, und eine fpätere Zeit der Ruhe und Entwickelung konnte wieder das „nacherfinden", was die Alten fchon erledigt hatten, und die Anfänge waren wieder fo roh

Abb. 432.



Fenfter des *Bramante* an der *Cancelleria* in Rom.

Abb. 433.



Fenfter an der *Porta de' Borsari* in Verona.

und die gleichen wie in längft vergangenen Zeiten. Zuerft äußere, dann innere Holzläden, die an Bändern auf Kloben gingen oder in Zapfen und Ringen (Pfannen), wie die alt-etruskifchen Grabtüren, ein Verfchluß durch vorgelegte Holzriegel oder durch Haken und Ringe oder Schubriegel mit Löchern, zweiteilige Läden, zufammengehalten durch Scharnierbänder oder Klobenbänder mit Gelenken — das find etwa die Vorrichtungen, mit denen man fich gegen Hitze und Kälte, Regen und Sonnenfchein über ein halbes Jahrtaufend und mehr fchützte; dabei gingen bei Bogenfenftern die Verfchlüffe, wenn fie außen angebracht waren, überhaupt nur bis zum Kämpfer; der obere Teil zwifchen den Bogenfchenkeln blieb frei.

Mit diefen primitiven, mittelalterlichen Fenfterverfchlüffen, die fich alle als feite Holzverfchlüffe mit oder ohne kleine Lichtöffnungen erweifen, und welche die Zimmer

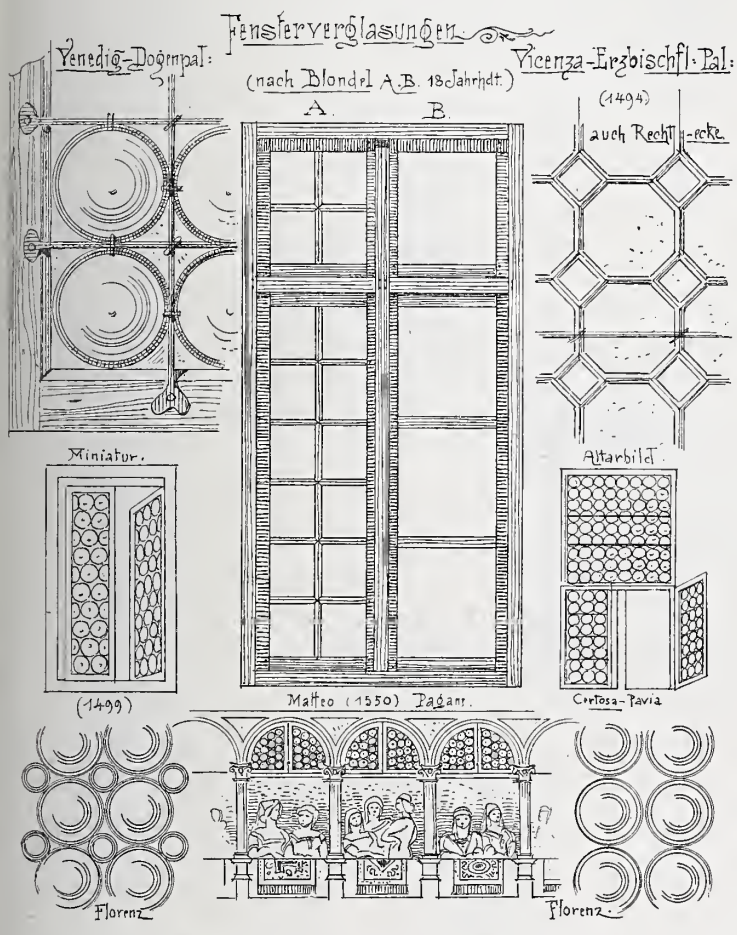
[169]) Vergl. übrigens: Durm, J. Baukunft der Etrusker und Römer, II. Teil, Bd. 2, 2. Aufl. diefes „Handbuches".

dunkel ließen, wenn man ſich gegen Regen und Kälte ſchützen wollte, begnügte ſich auch die frühe Zeit der Renaiſſance in Italien (vergl. Abb. 435).

Im angrenzenden Frankreich geben uns Rechnungen für Fenſter im Schloſſe zu Caen (1388), im *Hôtel Dieu* in Paris (1376) und im *Hôtel Karl VI.* (1380) die Gewißheit, daß auch hier keine anderen Verſchlüſſe im Gebrauch waren, ſelbſt bei der Belagerung von Troyes (1429) werden noch ſolche erwähnt.

Fenſteröffnungen, durch welche man Licht einlaſſen und ſich doch gegen Wind und Wetter ſchützen wollte, wurden mit geölter Leinwand zugehängt oder die Leinwand in die hölzernen Rahmen oder in die Öffnungen eingepaßt. So ließen im Jahre 1390 die Kartäuſer in Dijon ihre Kapellenfenſter mit geölter Leinwand verſchließen, und im *Journal de la dépense du Roi Jean en Engleterre* (1359—60) werden für die Fenſter im Zimmer des Königs Fenſterholz, Nägel und Terebinthenöl zum Transparentmachen der Leinwand angeführt. 1380 ließ *Karl VI.* Geld auszahlen für gewachſte Leinwand (*Toile cirée*) und Nägel für die Fenſter im Zimmer des *Monseigneur d'Anjou.* Auch dünne Felle (*Peau de cuir*), durch Fette transparent gemacht, ſind verrechnet.

Abb. 434.



Verſchiedene Arten von Verglaſungen der Fenſter.

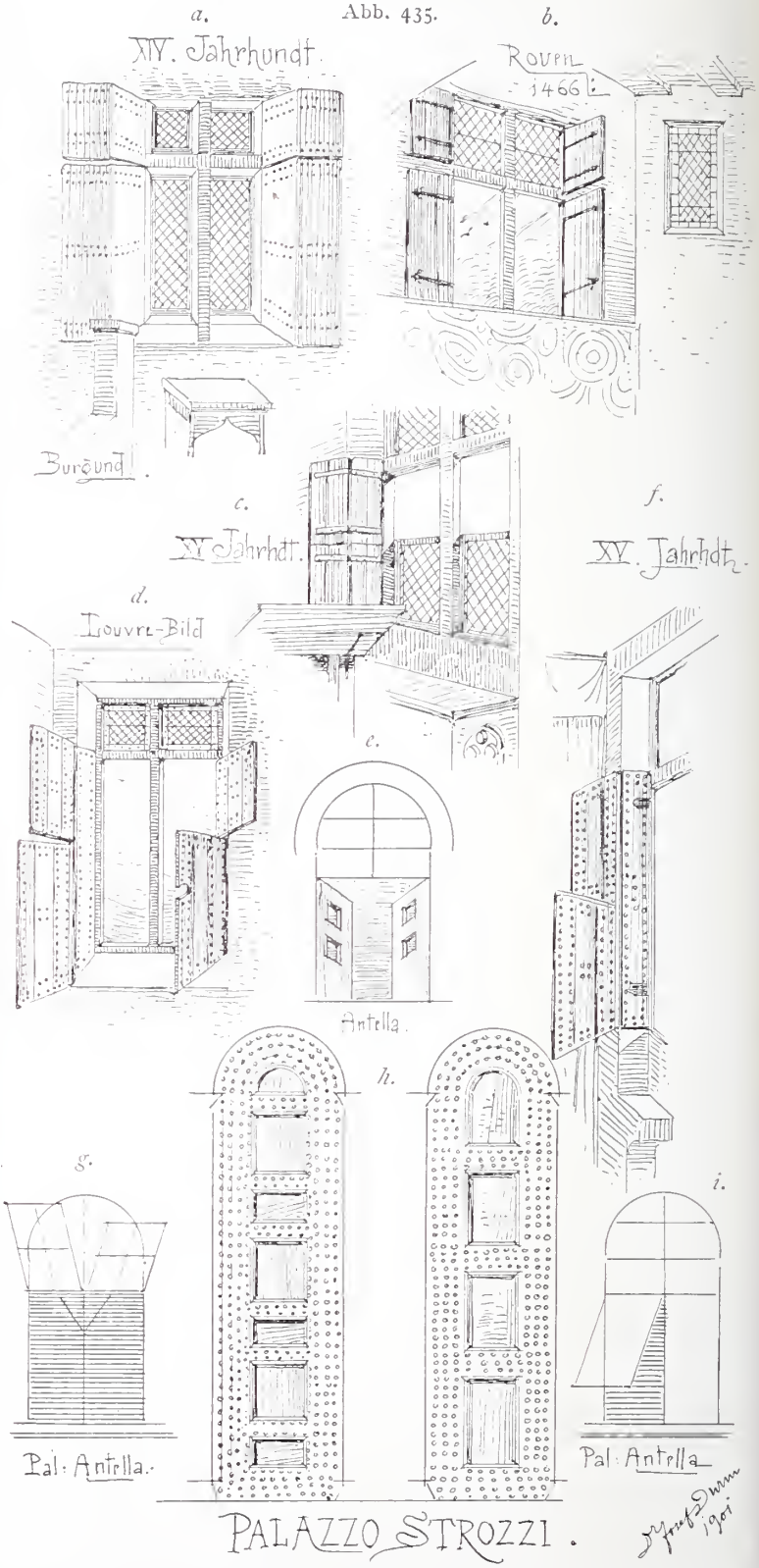
Im XIV. Jahrhundert kannte die Bourgeoiſie von Paris noch keine anderen Fenſterverſchlüſſe als diejenigen mit geölter Leinwand. Nach den *Comptes du Roi René* waren im Schloſſe zu Tarascon (1447), im *Palais d'Aix* (1448), in der *Maison de Pertius* (1450), im Schloſſe zu *Reculié* (1471) die gleichen Verhältniſſe, d. h. die Verſchlüſſe der Fenſter mittels geölter Leinwand. Für das Zimmer *Louis XI.* (1478—81) weiſen die Rechnungen des gleichen Königs *René* (1479) Ausgaben für geöltes Papier zu Fenſterverſchlüſſen auf. Dies war eine Verbeſſerung in der Lichtzuführung; es war weniger ſolid, aber dafür durchſichtiger. Um Papier und Leinwand gegen den Wind zu ſchützen, durchzog man dieſe mit Harfen- und Bogenſaiten. Dieſe Praxis wurde noch im XVI., XVII. und XVIII. Jahrhundert geübt. Im Schloſſe zu Fontainebleau wechſelten noch 1639—42 Papier- und Glasfenſter nebeneinander ab. Die Prinzeſſin *von Monpensier*

meldete noch 1649, daß ſie im Schloſſe von St.-Germain ein großes, vergoldetes und bemaltes Zimmer habe, aber ohne Fenſterverglaſung! In Bordeaux wird noch 1735 die *Toile cirée* erwähnt und im Spital zu Lyon 1740 das geölte Papier.

284. Fenſterverglaſung.

An Stelle der Ölpapiere, der geölten Leinwand und der dünn geſchabten, eingefetteten Tierhäute trat auch bei Paläſten und Wohnhäuſern das Glas. Während im ganzen XV. Jahrhundert und noch 50 Jahre ſpäter die Verglaſung nur ſpärlich auftrat, wurde ſie im XVI. Jahrhundert (1550) ziemlich allgemein, wobei nicht vergeſſen werden darf, daß die alten Verfahren immer noch in Übung blieben. Dabei war das Verglaſen damals noch recht teuer. Das Verlangen nach reinem, hellem Tageslicht in den Zimmern räumte auch mit den ſteinernen Fenſterkreuzen auf, um dem Licht freieren Zutritt zu geſtatten, wobei die bunte Verglaſung gleichfalls fiel, und mit dem Ende des Jahres 1650 war die Verwendung von nur weißem Glaſe in den Wohnräumen vollzogen. Der vollen Verglaſung geht die teilweiſe voran; den kleinen Scheiben folgen

Abb. 435.



Verſchiedene Arten von Fenſterverſchlüſſen aus dem XIV. und XV. Jahrhundert.

mit der Zeit die großen, d. h. die älteren Butzen und Rauten werden verdrängt durch die rechteckigen Sproſſenſcheiben mit und ohne Facetten (Abb. 434).

Im unten genannten Werke[170]) iſt in farbiger Darſtellung das Bild eines Schlafzimmers aus dem XV. Jahrhundert veröffentlicht, deſſen Original ſich im Louvre-Muſeum in Paris unter dem Titel »*L'Annonciation*« befindet. Es zeigt ein gerade überdecktes Fenſter ohne Steinkreuz, bei dem etwa $^4/_5$ des Fenſterlichtes mit zweiteiligen, feſten, benagelten Holzläden verſchloſſen ſind; einer davon iſt auch nach der Höhe geteilt, während das obere Fünftel des Fenſters mit in Blei gefaßten Rautenſcheiben verglaſt iſt (Abb. 435 *d*). Es gibt eine getreue, unanfechtbare Darſtellung eines Fenſterverſchluſſes aus der Zeit, in der die volle Verglaſung noch nicht eingeführt war. Dieſen Fall dürfen wir uns dann auf die Bogenfenſter übertragen, von denen wir geſagt haben, daß die Läden nur bis zum Kämpfer reichten und daß der obere Teil offen blieb, um ſpäter eine Verglaſung aufzunehmen.

In der Kathedrale zu Reims befindet ſich eine Tapiſſerie aus dem XV. Jahrhundert, die Geburt Chriſti darſtellend, auf der eine Rautenverglaſung gezeichnet iſt. Aus der gleichen Zeit ſtammt in der *Libreria* zu Siena ein Bild von *Pinturicchio* (1454—1513), auf dem Butzen gemalt ſind, und in dem Bilde: *Une leçon d'anatomie d'après fascicules médicines de Jean Ketham* (Venedig 1493) ſind wieder Butzen, wie auch auf dem Bilde des *Ambrogio Borgognone* († 1524) in der *Certosa* bei Pavia gleichfalls ſolche angegeben ſind. Beide Arten dürften daher zeitlich nebeneinander ausgeführt worden ſein, als man ſich von Leinwand, Papier und Tierfellen losſagte. Dabei wollen aber die runden, kleingeſchnittenen, in Blei gefaßten Plangläſer nicht mit den gegoſſenen Butzen, mit dem Nabel im Mittelpunkt, verwechſelt werden (vergl. die Butzen- und Rechteckverglaſung von Fenſtern am Dogenpalaſt zu Venedig, an Bauten in Vicenza und Florenz auf Abb. 435).

Die mittelalterlichen, genagelten Läden als Fenſterverſchlüſſe im ganzen finden ſich aber noch in der Frührenaiſſance, wofür wir greifbare Belege haben, und zwar an einem der wichtigſten Monumente, am *Palazzo Strozzi* in Florenz. Dort ſind im Obergeſchoß noch zwei der alten Läden an der Rückſeite des Palaſtes nach dem kleinen Platze zu erhalten. Sie ſind aber nicht in der rohen geſpundeten Art hergeſtellt oder aus einem Brettſtück geſchnitten, ſondern nach antiker Art in Rahmenwerk und Füllungen zerlegt, der eine der Höhe nach in fünf, der andere in drei Füllungen, wobei die Rahmen mit drei Reihen Eiſennägeln beſchlagen ſind (Abb. 435 *h*). Auf einer Tafel der öffentlich ausgeſtellten Handzeichnungen in den Uffizien weiſt die gemalte Darſtellung des noch beſtehenden *Palazzo Antella* in Florenz die alten Fenſterverſchlüſſe auf, die zum Teil aus Klappfenſtern zum Aufſtellen (Abb. 435 *g* u. *i*), zum Teil aus Holzläden beſtehen, aus denen kleine viereckige Löcher ausgeſchnitten ſind, um Tageslicht in das Innere einzulaſſen (Abb. 435 *e*).

Die in Blei gefaßten, bunten und hellen Glasſcheiben erhalten ſich im XV. und XVI. Jahrhundert, mit und ohne Verbindung von Läden, in Form von Rund- und Rautengläſern, wie dies auf ungezählten Miniaturen und Holzſchnitten dargeſtellt iſt[171]); ſie weichen dann den größeren, in Holzſproſſen liegenden, und in der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts treten wir in die moderne Aera der Fenſter ein, die in dieſer Zeit auch von Steinrahmen und jedem überflüſſigen Holzwerk befreit werden und die Zahl ihrer Sproſſen verringern (Abb. 434 *A* u. *B*).

---

[170]) Havard, J. *Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration depuis le XIIIe siècle jusqu'à nos jours. Ouvrage couronné par l'Academie des Beaux-Arts.* Paris (ohne Datum). Tome I, Pl. 41.

[171]) Z. B. in: Lacroix, P. *Moeurs, usages et costumes au moyen âge et à l'époque de la renaissance.* Paris 1871. — Die betreffenden Bilder ſtammen zumeiſt aus dem XV., einige auch aus dem XVI. Jahrhundert.

Maria von Medici machte im *Palais du Luxembourg* den erſten Verſuch mit in Silberſtäben gefaßten Facettengläſern, die aber wegen ihrer großen Koſtbarkeit keine allzu große Verbreitung fanden[172]).

Dieſe rechteckigen weißen Scheiben, in Holz- oder Eiſenſproſſen oder in Bleizügen liegend, behalten bei wechſelnder Größe die Herrſchaft bis zur Mitte des XIX. Jahrhunderts, wo auch dieſe wieder noch größeren Scheiben mit und zuletzt ohne Sproſſen weichen mußten, die in allerneueſter Zeit wieder gegen die kleinen Sproſſenſcheiben *Louis XVI.* eingetauſcht werden, nachdem die moderne zweite deutſche Butzenſcheibenlyrik auch ausgeklungen iſt.

So wird das Alte wieder neu, und wer von unſeren Baukünſtlern und Bauherren jeden Wechſel heutzutage mitmachen will, denen wünſchen wir Humor und Geld!

Die Größe der Gläſer beſtimmte früher ihren Wert, und der Ausgangspunkt für die Herſtellung großer Gläſer lag in der Spiegelfabrikation. Dort war zuerſt das Beſtreben, wieder Gläſer zu ſchaffen, von denen *Seneca* aus dem alten Rom berichtete, daß ſie die menſchliche Figur in ihrer ganzen Größe wiederſpiegelten. Hierbei hatte Italien die Führerſchaft übernommen; Venedig hatte das Monopol für die Fabrikation großer Gläſer und verſorgte die ganze gebildete Welt mit ſolchen. Was man aber damals unter „groß“ verſtand, wird heute nicht mehr geſchätzt. Im Inventar des Kardinal *Mazarin* (1653) wird ein Venezianer Spiegel von 27×22 Zoll angeführt, und ein ſolcher von 50×65 Zoll wird noch 1759 als ein Wunderwerk angeſehen. Einige Jahre ſpäter werden die Spiegel ſchon bis zu 78×47 Zoll hergeſtellt, und der größte in Rahmen gefaßte Spiegel, den *Louis XIV.* beſaß, maß nur 53×34 Zoll. Wie koſtbar ſie geſchätzt wurden, mag das Vorkommnis beweiſen, daß die Republik Venedig ein großes Werk getan zu haben glaubte, als ſie der *Maria von Medici* anläßlich der Geburt *Louis XIII.* einen Spiegel zum Geſchenke machte. Welchen Wert man der Fabrikation beilegte, iſt mit der Berufung von Arbeitern aus Murano um hohe Löhne durch *Henri II.* im XVI. Jahrhundert feſtgeſtellt.

Die Spiegel ſpielten aber auch eine Rolle in der Dekoration der Innenräume der Großen und Reichen. So hatte *Katharina von Medici* (1589) ein Kabinett (*Cabinet des miroirs*), das 119 Spiegel aus Venedig enthielt. *Marie Antoinette* hatte in Trianon ein Badezimmer mit bemalten Spiegeln und ein Boudoir »*tout en glaces*«. Die ſpäte Renaiſſance, Barocco und Rokoko, machen von den Spiegeldekorationen mit Vorliebe Gebrauch, oft in reizvoller, origineller und glücklichſter Weiſe. Diesſeits der Alpen wären hier die *Favorite* bei Raſtatt, das Würzburger Schloß, das Schloß in Pommersfelde uſw. zu nennen.

Mit der Art der Verglaſung ändern ſich aber auch die Holzkonſtruktionen der Fenſter und ihre Beſchläge.

Die Rechnungen von Fontainebleau (1536—1639) ſprechen von aufgehenden Flügeln und unterſcheiden ein- und zweiflügelige (*Châssis à fiches* und *Châssis brisés*) und von 1691—92 auch von Schiebefenſtern (*Châssis à coulisse*, heute *à guillotine* genannt); ſie bringen aber auch feſtſtehende und bewegliche im Gegenſatz zueinander. Die Schiebefenſter mit Sproſſen wurden ſowohl aus Eiſen, als auch aus Holz ausgeführt. Beim Stadthaus in Rouen wurden z. B. die Gläſer in Eiſenrahmen geſetzt). Zu den Schiebefenſtern und den in Scharnierbändern gehenden Fenſterflügeln treten in Italien auch die ausſtellbaren Klappflügel hinzu, wie dies am *Palazzo Antella* zu Florenz gezeigt wurde. Die

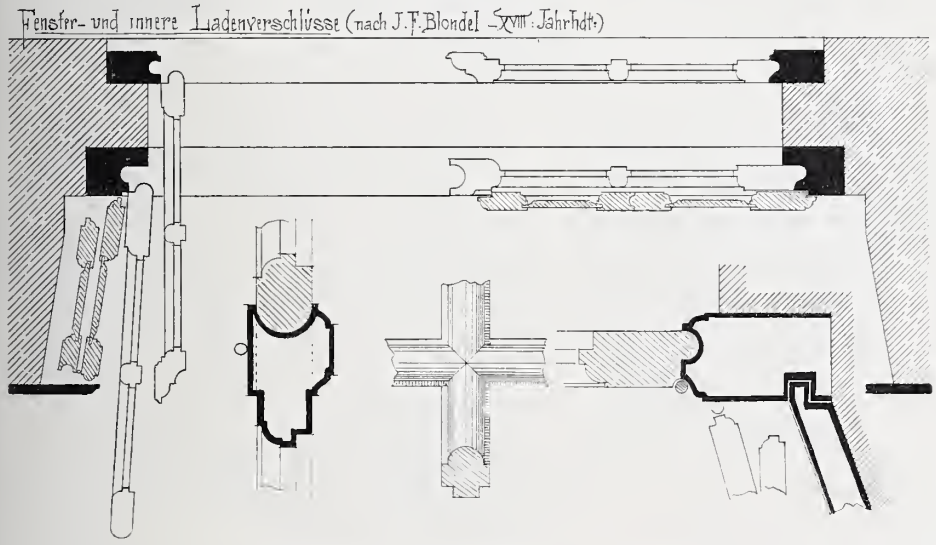
[172]) Im Schloſſe zu Mannheim waren ſolche, aber in Holzſproſſen gefaßt, noch vor wenigen Jahren vorhanden, die eine Größe von 33×43 cm bei $2{,}_{50}$ cm breiten, ganz flachen Facetten hatten. Durch Unverſtand gingen ſie bei einer Renovation zu Grunde. — Im Schloſſe zu Bruchſal ſind die Rechteckſcheiben ohne Facetten (wohl nicht mehr die alten) $36 \times 26{,}_{50}$ cm groß und liegen an der Hauptfaſſade in Holzſproſſen, nach dem großen Treppenveſtibül zu in vergoldeten Bleifaſſungen.

beweglichen Flügel ſetzen aber Futterrahmen voraus, die übrigens ſchon bei Ladenverſchlüſſen mit verglaſtem, feſtem Oberteil gebraucht wurden.

Mit den größeren Scheibenfeldern gehen dann aber als Sicherheitsverſchlüſſe die inneren Läden Hand in Hand, die bei den gewöhnlich ſtarken Umfaſſungsmauern ſich gut in die Leibungen einfügten und eine künſtleriſche Ausbildung (Abb. 436 [173]) erhielten, wie die übrigen aus Holz angefertigten Ausſtattungsſtücke und Konſtruktionsteile eines Raumes (Türen, Lambris, Täfelungen).

Eine techniſche und formvollendete Ausführung erhielten die Fenſter, Fenſterläden und ihre Beſchläge erſt in der ſpäten Zeit der Renaiſſance, in den Zeiten des Barocco und Rokoko andauernd bis auf unſere Tage. Durchdacht bis in das kleinſte, allen Eigentümlichkeiten der dabei in Rede ſtehenden Materialien Rechnung tragend, alle Möglichkeiten erwägend, erheben ſich dieſe Neuerungen des inneren Ausbaues zu

Abb. 436.



Fenſter- und innere Ladenverſchlüſſe nach *Blondel* [173]).

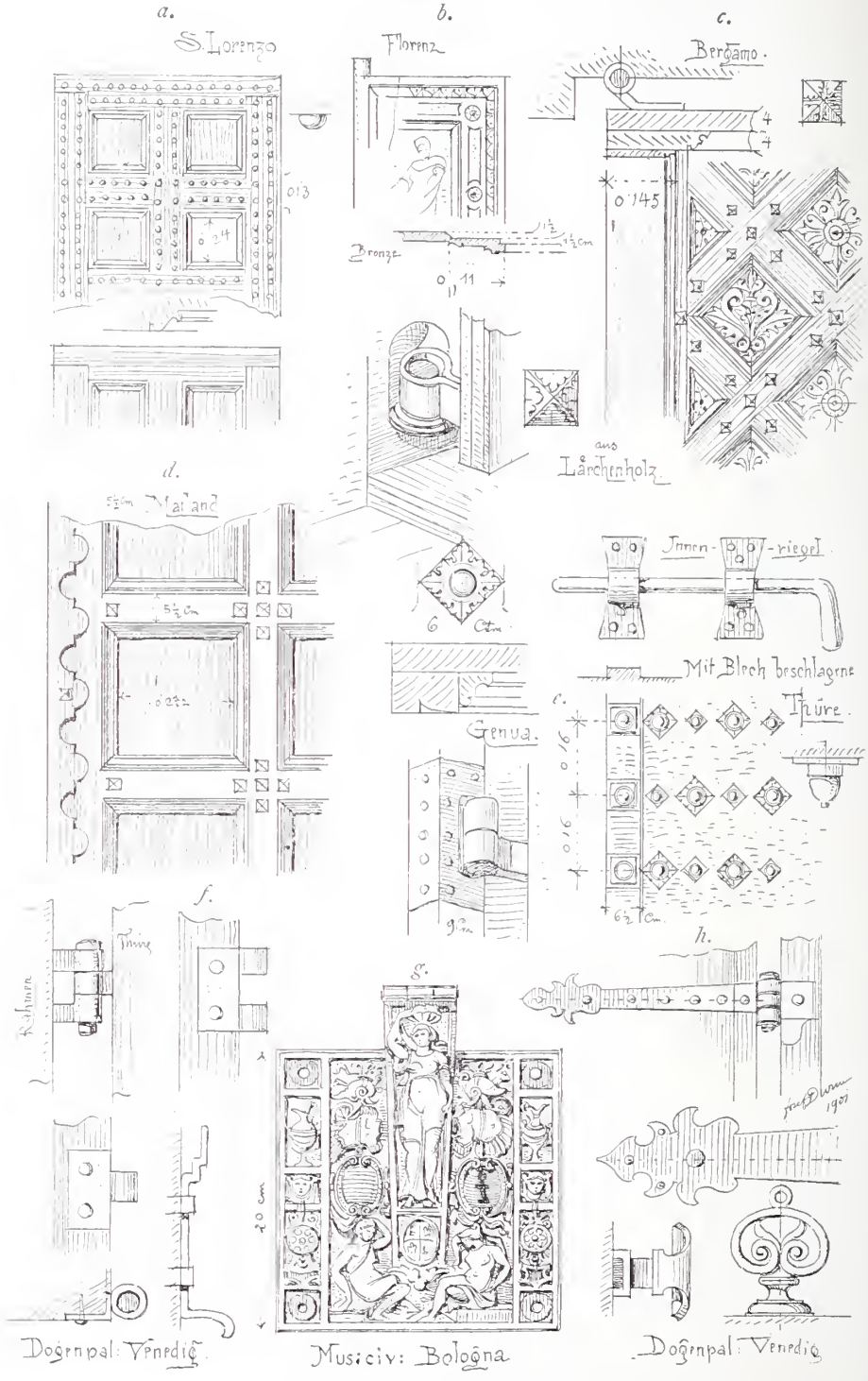
geradezu muſtergültigen Leiſtungen und beherrſchen in Grund- und Einzelformen ſeit über $2^1/_2$ Jahrhunderten den innern Ausbau. Keine moderne Wohnung kann ihrer entraten, ſie mag in einem Stil gehalten ſein, in welchem ſie wolle; denn kein Verſtändiger wird einer ſtiliſtiſchen Schrulle zuliebe auf die Fenſterverſchlüſſe der mittelalterlichen Wohnungen zurückgreifen wollen, wenn er nicht an ſeine Freunde, wie einſt Frau *von Maintenon* an den *Duc de Noailles* berichten will (1705): »*Si j'habite encore longtems la chambre du Roi, je deviendrai paralytique*; *il n'y a ni porte, ni fenêtre qui ferme. On y est battu d'un vent qui me fait souvenir des ouragans de l'Amérique.*« Es zeugt von einer erſchreckenden Unkenntnis der Entwickelung der Dinge, von einer Verblendung und einem häßlichen Undank gegen die Antike und die Renaiſſance, wenn heute jemand drucken läßt: „In den Künſten und im Handwerk ſeien im Mittelalter faſt alle Aufgaben gelöſt worden, alle Typen geſchaffen worden.“

285. Beſchläge.

Die Leiſtenrahmen und Sproſſen (wo letztere nicht aus Metall gemacht ſind) wurden durchweg aus Hartholz (Lärchen oder Eichen) ausgeführt, die Läden nach antiker Art in geſtemmter Arbeit, die Beſchläge der Fenſter und Läden aus Eiſen oder Bronze (Meſſing).

[173]) Blondel, J. F. *Cours d'architecture ou traité de la décoration, distribution et construction des bâtimens*, 9 Bände. Verlag Desaint. Paris 1771—1777.

Abb. 437.

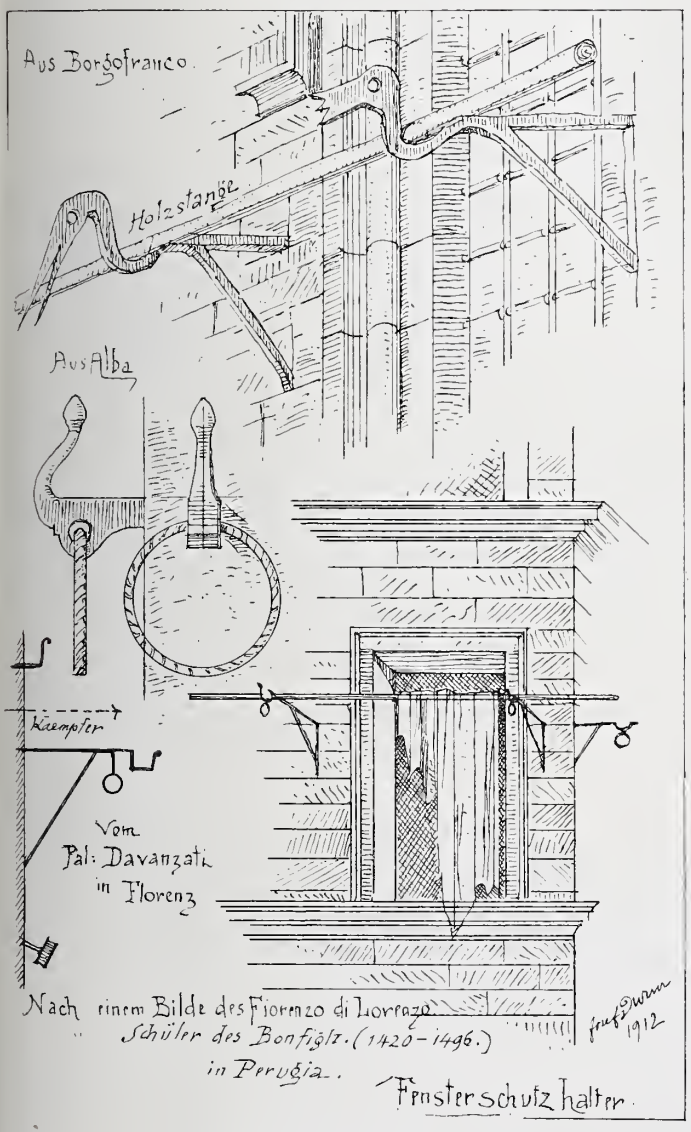


Tür- und Fensterbeschläge.

Die beweglichen Flügel zeigen bei gewöhnlichen Bauten vielfach noch die Beschläge mit Winkelbändern (abgekröpfte Bänder) und Kloben (vergl. Abb. 437), bei besseren Ausführungen aber durchweg die *Fiche*-Bänder oder die antiken Scharnierbänder unter Ver-

wendung von Eiſen oder Meſſing, wo dann nur die Hülſen ſichtbar vortreten, während die Lappen in das Holzwerk eingelaſſen und mit Stiften, deren kleine Köpfe oft blank hervortreten, ſogar noch vergoldet ſind, befeſtigt waren. Bei dünnen Hölzern ſehen wir auch die Holzſchrauben (ſeit 1650) zum Feſtmachen einzelner Beſchlägteile verwendet. Sind die Flügel groß, ſo treten bei den *Fiche*-Bändern noch die eingelaſſenen Winkel (ſog. Scheinhaken) bei den Eckverbindungen der Rahmenhölzer auf[174]).

Abb. 438.



Fenſterſchutzhalter.

Das Feſtſtellen der Flügelfenſter und der Verſchluß derſelben wurde bei kleinen und einfachen Ausführungen durch Riegel (Vorreiber und Ruder) oder durch Treibſtangen der verſchiedenſten Art (Eſpagnoletteſtangen- und Basküleverſchluß) bewerkſtelligt. Griffe und Schließkloben erhielten vielfach reiche ornamentale Ausbildung unter Zuhilfenahme von Vergoldungen, ebenſo die Hülſen der *Fiche*-Bänder. Die Beſchläge der Läden wurden meiſt durch Scharnierbänder und Basküle, deren Griffe auf der Rückſeite als hängende bewegliche Ringe ausgebildet ſind, hergeſtellt, um möglichſt wenig freien Raum zwiſchen der Leibungswand und den Läden zu laſſen. Dieſe inneren Läden wurden in den Bereich der Geſamtdekoration des Raumes einbezogen und dementſprechend bemalt, vergoldet und mit Ornamenten bedeckt.

286. Vorfenſter und Fenſterſchutz.

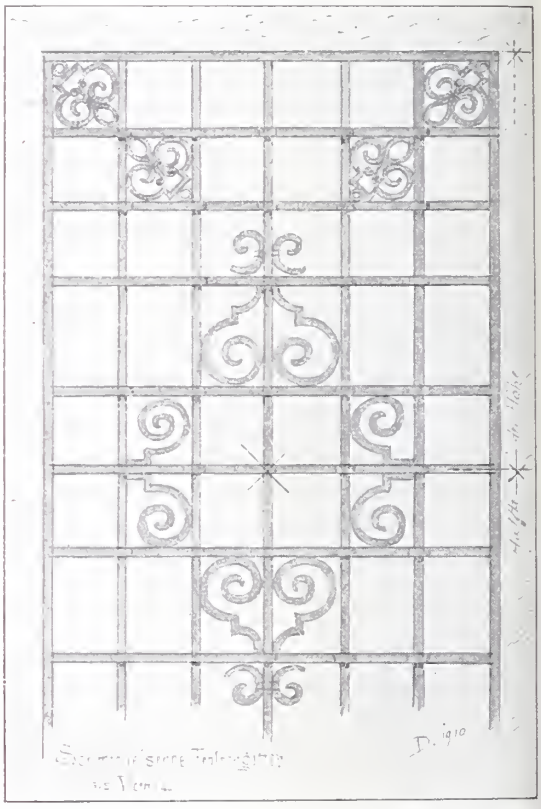
Um noch größere Sicherheit gegen Zugluft und ſtarke Abkühlung der Scheibenflächen während der kalten Jahreszeit zu haben, griff man ſchon im XVIII. Jahrhundert[173]) zu beweglichen, nach innen aufſchlagenden Vorfenſtern (Winter- oder Doppelfenſtern),

[174]) Gut erhaltene Beſchläge dieſer Art ſind noch im Schloſſe zu Bruchſal, wo alle Teile aus blankem Meſſing hergeſtellt ſind, während das Holzwerk mit einem Ölfarbanſtrich überzogen iſt.

wobei die Permanentfenfter einen fog. Wolfsrachenverfchluß, die Vorfenfter einen Karniesverfchluß erhielten (Abb. 436[173]).

Wir fehen an den alten Paläften der gotifchen und der Frührenaiffancezeit fchmiedeeiferne Vorrichtungen an den Fenfteröffnungen angebracht, die nicht ohne weiteres verftanden werden, für welche aber die wunderbar präzis gezeichneten und gemalten Bilder des *Fiorenzo di Lorenzo* in der Galerie zu Perugia Aufffchluß geben. Sie waren zum Auflegen von runden, hölzernen Längsftangen beftimmt, an welche Schutztücher gegen die Sonne und gegen das Hereinfehen ins Innere nach Bedarf aufgemacht werden konnten (vergl. Abb. 438). Auch mit Stoff überzogene Aufftellflügel, wie am *Palazzo Antella* in Florenz (Abb. 435 *g* u. *i*), find auf den Peruginer Bildern zu fehen. An den piemonteftfchen Orten, wie z. B. in Borgofranco, Alba u. a. treffen wir allenthalben die gleichen Vorrichtungen aus der fpät mittelalterlichen Zeit (vergl. Abb. 438).

Abb. 439.



Sicherheitsvorrichtung durch Schmiedeeifengitter.

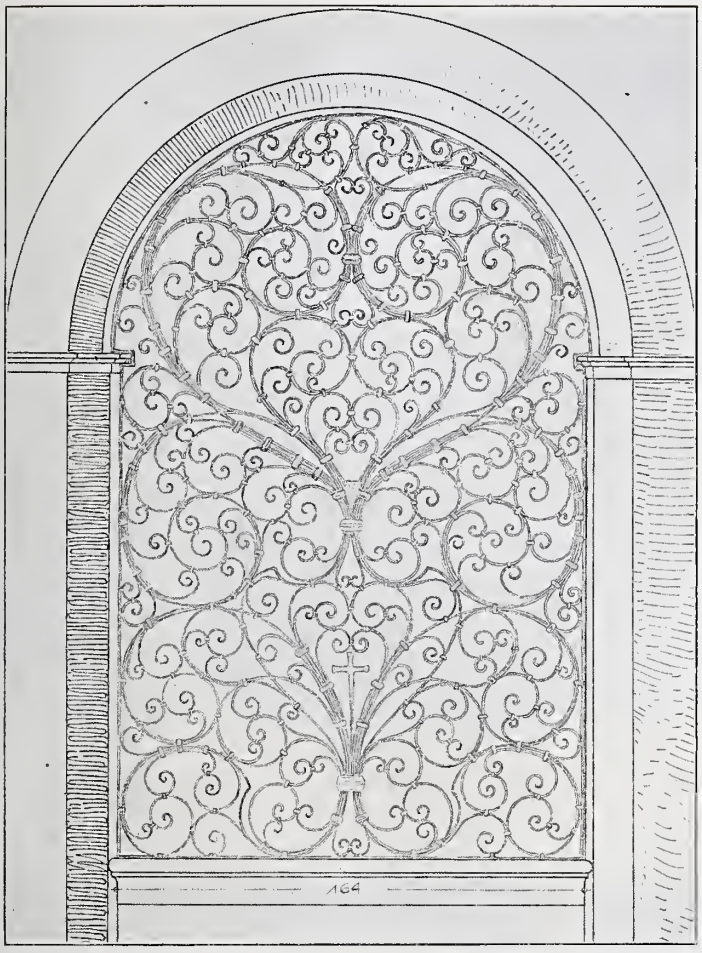
287. Sicherheitsvorrichtungen.

Sicherheitsvorrichtungen gegen Einbruch find meift nur an Fenftern des Erdgefchoffes angebracht und aus winkelrecht oder fchräg fich kreuzenden Eifenftäben hergeftellt, Quadrate, Rechtecke oder Rauten bildend, wobei fie die ganze Lichtöffnung des Fenfters ausfüllen. Diefen einfachften Formen folgen reichere, indem einzelne der Vierecköffnungen zwifchen den Stäben durch Schnörkel ausgefüllt find (vergl. Abb. 439 von einem Fenfter in Vicenza). Bei andern ift von den geraden Stäben ganz abgefehen und Schnörkelwerke füllen die Fenfterrahmen vollftändig aus (vergl. Abb. 440 nach einem Kapellenfenfter aus Pallanza). Ausgebauchte Füllungen, wie fie für den deutfchen Barocco charakteriftifch find, finden fich in Verona an Häusern in der *Via S. Alesso* (vergl. *Ital. artist. Verona*, S. 154). Bei rundbogig abgefchloffenen Toren wird die Öffnung vom Kämpfer bis zum Scheitel meift von fchmiedeeisernem Schnörkelwerk ausgefüllt, wie dies Abb. 441 nach einem Torbogen des *Palazzo Tommasoni* in Cortona zeigt.

288. Haupteingangstore.

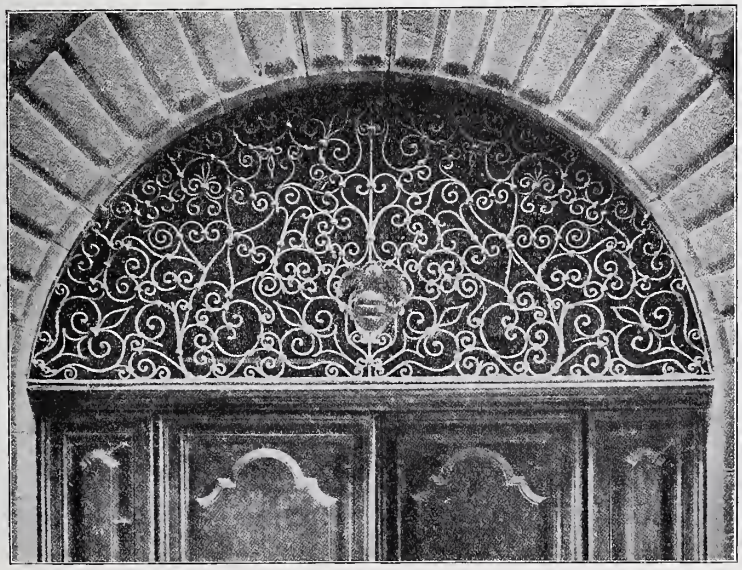
Eingangstore. Die Haupteingangstore find in ihrer Bildung den gleichen Abwandelungen vom einfachften bis zum reichften unterworfen, wie die Fenfter. Die Florentiner Paläfte der Frührenaiffance (*Strozzi*, *Riccardi*, *Pitti*, *Gondi*) zeigen in der Regel als Einfaffung der Türöffnungen einfach profilierte, aber breite Umrahmungen, die oben halbkreisförmig abgefchloffen find, bei einem Verhältnis der lichten Öffnung von 1 : 2 bis 1 : $2^1/_3$, wobei jeglicher weiterer Schmuck vermieden ift. Am *Palazzo Rucellai* find die Tore wagrecht gedeckt; beim *Palazzo Vitelleschi* in Corneto (Übergangsftil) ift

Abb. 440.



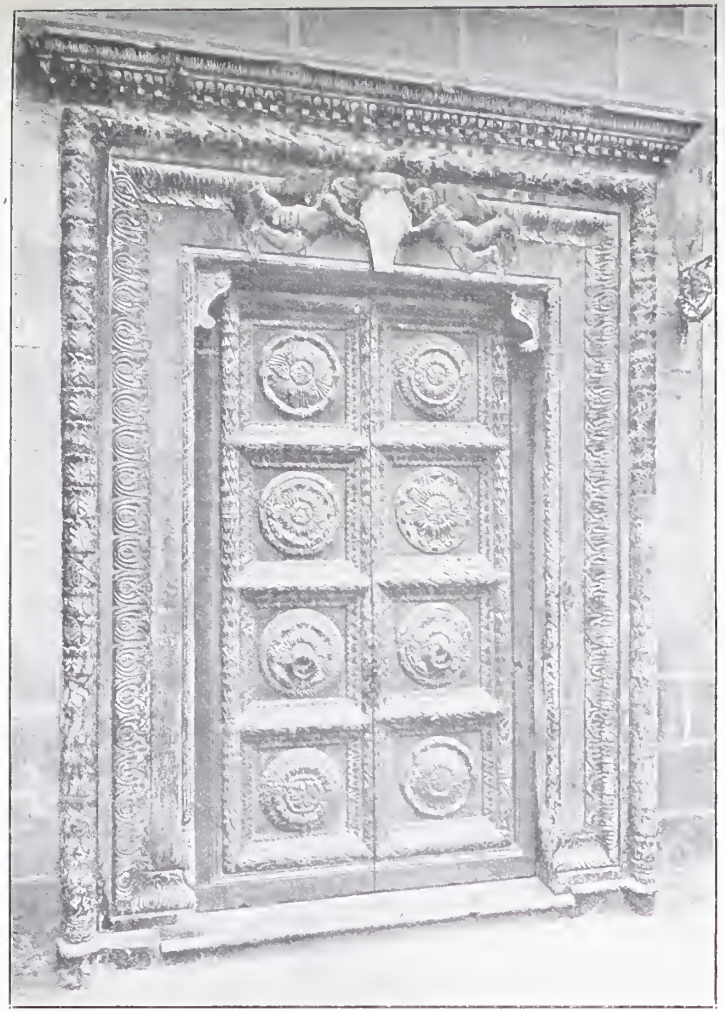
Schmiedeeifengitter an der Kirche *Madonna di Campagna* in Pallanza.
Nach den Exkurfionsaufnahmen der Techn. Hochfchule in Darmftadt unter Prof. Dr. *Vetterlein*.

Abb. 441.



Schmiedeeifernes Torbogengitter vom *Palazzo Tommasoni* in Cortona.
Nach: *Italia artistica.* Nr. 46.

Abb. 442.



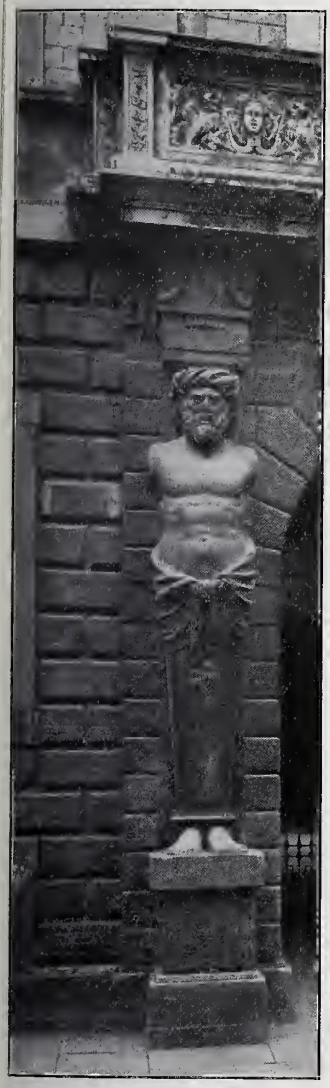
Tor und Tür des Erzbiſchöflichen Palaſtes zu Lucca.

Abb. 443.

Türgeſtell aus feinem Kalkſtein im Schloſſe zu Urbino.

das Eingangstor gleichfalls gerade geſchloſſen und durch einen auf Konſolen ruhenden Giebel bekrönt, deſſen Bildung ſeines noch befangenen und keuſchen Details wegen, in (Abb. 14) gegeben wurde. Dann folgen die reicheren, mit Ornamenten und Figuren überladenen Portale der lombardiſchen Frührenaiſſance, von Pilaſtern und antiken Gebälken umſchloſſen, wovon das jetzt im *Castel vecchio* zu Mailand befindliche Portal des alten *Mediceer*-Palaſtes ein glänzendes Beiſpiel gibt (ſiehe Abb. 10).

Abb. 444.



Teil der Einfaſſung des Eingangstores des *Palazzo Cippola* in Brescia. (Hermenkaryatide zugleich Balkonträger.)

Auch iſt die Fülle von kleinen Hausportalen in Genua nicht zu vergeſſen, die bald wie *Bramante*-Fenſter, zart und fein im Detail mit Figurenbildwerk ausgeziert, bald mit Pilaſtern oder kandelaberartigen Freiſtützen und zugehörigen Gebälken umzogen ſind. In Lucca iſt die ſchöne Eingangstür am erzbiſchöflichen Palaſt (Abb. 442) als ein reizvolles Werk der Frührenaiſſance zu erwähnen.

Die vollendetſten ſind wohl die prächtig ornamentierten Portale und Saaleingangstüren im Schloß zu Urbino. Andere finden wir in Cremona, Lodi, Parma uſw. (vergl. Abb. 443).

Die Pilaſter weichen wieder den Halb-, Dreiviertel- und ganzen Säulen (*Doria Tursi*, *Durazzo* in Genua, *Sciarra* in Rom uſw.), die einfachen Säulen den doppelten mit Figurenaufſätzen (*Palazzo Spinola* in Genua); Dreieck- und Segmentgiebel mit liegenden Figuren (*Palazzo Gambaro* in Genua) erheben ſich über den geraden Gebälken, und zuletzt ſind die Portalſäulen wieder nur Träger für die über dem Torweg angebrachten Balkone (*Palazzo Franzoni* in Albaro).

An Stelle der Säulen treten dann aber auch zunächſt Hermen-Karyatiden, entweder in gebundener Form, wie beim *Palazzo Cippola* in Brescia (Abb. 444), oder in freier, bewegter Weiſe wie am *Palazzo Durazzo-Brignole* (*Via nuovissima*) in Genua, mit Halbfiguren aus Konſolen herauswachſend, mit erhobenen Armen in gebückter Haltung Gebälkſtücke tragend, auf denen der höher gelegene Balkon ruht.

Leidenſchaftslos ſind weibliche Hermen-Karyatiden, mehr als frei vorgeſtellte Dekorationsſtücke, an antike Vorbilder, dem Gedanken nach an die Figuren der *Incantada* in Salonichi erinnernd, am Gartenportal des Erzbiſchöflichen Seminars in Mailand (Abb. 445[175]) zur Anwendung gebracht. An Stelle der Hermen treten auch ſtämmige, muskulöſe, balkontragende Vollfiguren, wie ſie auf hohen Poſtamenten rechts und links des Torweges am *Palazzo Barzellini* in Bologna ſtehen; als unbeſchäftigte Geſtalten, gleichſam als Wächter, ſind ſie am Portal des *Palazzo Rangoni* in Parma verwertet.

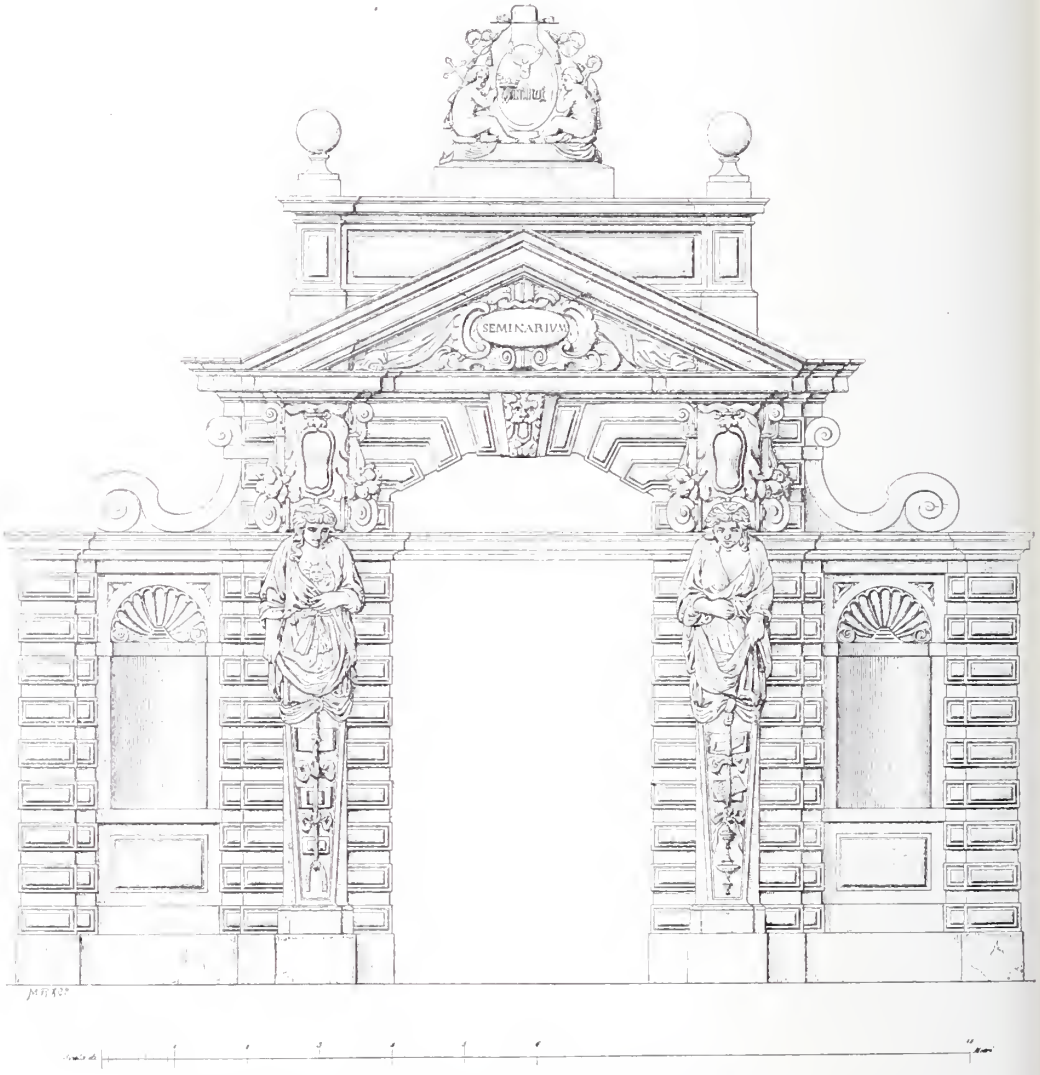
Großartig geſtaltet ſich der Torweg, wenn ihm eine Halle vorgelegt wird, die ſich auf Säulen mit geradem Gebälke und einem Bogen in der Mitte öffnet, wie beim *Mercato*

[175]) Fakſ.-Repr. nach: Cassina, F. *Le fabbriche più cospicue di Milano.* Mailand 1844.

in Perugia wo der Eingang in die Bogenhalle noch durch vorgeſtellte Säulen beſonders ausgezeichnet wird (Abb. 446 u. 447).

Mächtig wirkt das Motiv, in das Große überſetzt, beim Durchgang durch die Säulenhallen der *Uffizien* in Florenz mit dem dreifachen Fenſter über dem Bogen und der dort angeordneten ſtehenden Figur, ſowie den beiden liegenden Geſtalten (Abb. 448 u. 449). Zum Einfachen kehrt *Vignola* bei ſeinem Schloßportal in Caprarola zurück.

Abb. 445.



Eingangsportal des Erzbiſchöflichen Seminars in Mailand [175]).

Als Verirrung muß die dekorative Ausſtattung eines Portals bezeichnet werden, wie ſie ſich an der ſog. *Porta Bombardiera* in Verona darſtellt, wo die flankierenden Säulen als aufrechtſtehende Kanonenläufe gebildet ſind, die auf dem Kalbfell der Trommeln ſtehen und oben mit einer Platte abgedeckt ſind, auf der Mörſer als Balkonträger ruhen. Waffen, Trophäen, Helme, Pulverhörner, Trompeten bedecken die begleitenden Pilaſterſchäfte und Toreinfaſſungen, während die Balkonbrüſtung aus kleinen Geſchützrohren, mit Trophäenpoſtamenten abwechſelnd, beſteht.

Als Scherz ift das Tor der *Casa Zucchero* in Rom aufzunehmen, das als weit „aufgeriffenes Maul einer Teufelsfratze gebildet ift, und eine klobige Nafe als Schlußftein über den Rundbogen herabhängen läßt".

289. Torverfchlüffe.

Die aus Backfteinen ausgeführten Portale zeigen entweder die einfachen Gliederungen wie die Fenfter, oder auch hier werden Pilafter und Gefimfungen aus Terrakotta in größeren Stücken hergeftellt, worauf bereits hingewiefen wurde (Bologna).

Die Tore nach der Straße hatten wohl im Einklang mit den fonftigen baulichen Maßnahmen, die für die Sicherheit der Haus- oder Palaftbewohner getroffen waren, als da find: feffe, wenig durchbrochene Erdgefchoßmauern, hoch über den Bürgerfteigen beginnende Fenfteranlagen (foweit es fich nicht um Ladenhäufer handelt), Anordnung der Herrfchaftswohnung im Obergefchoß, Vergitterung der Erdgefchoßfenfter, Verfchluß der Fenfter durch ftarke mit Eifennägeln befchlagene Eichenholzladen ufw., keine weitere künftlerifche Ausgeftaltung erfahren, befonders nicht in der erften Zeit der Renaiffance, wo man fich bei den unficheren politifchen Verhältniffen in den Städten der gleichen Schutzmaßnahmen bediente, wie fie das Mittelalter eingeführt hatte.

Abb. 446.

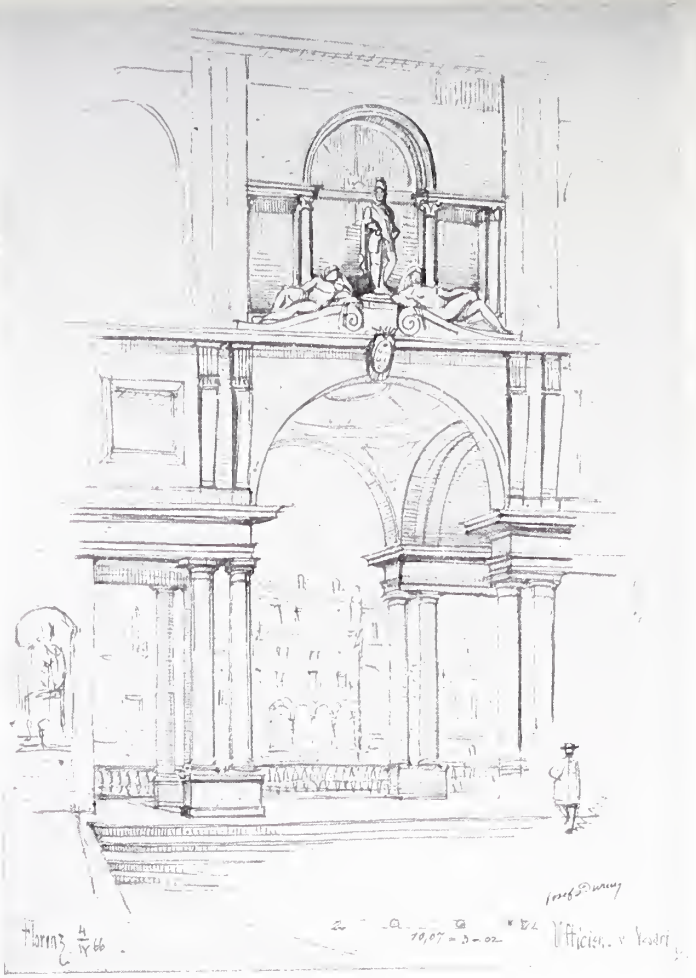
Eingangsportal in Perugia.

Wir finden zunächft gefpundete ftarke Holzflügel, die durchweg mit Eifenblech überzogen waren, durch Nägel und Rofetten auf die Holzteile befeftigt, mit denen dann durch Wechfel und Reihung eine Art von Schmuck verfucht wurde. Die Türflügel hingen an fchweren Bändern und Kloben; die Verfchlüffe wurden durch kunftlofe Eifenriegel bewerkftelligt (Abb. 437 *e*: von einer Palafttür in Genua). Einlaß Begehrende mußten fich durch Anfchlagen mit dem metallenen Türklopfer (Eifen oder Bronze) dem Pförtner von außen bemerklich machen [176]).

Nach Art der alten Fenfterläden am *Palazzo Strozzi* waren wohl auch diejenigen Hoftore ausgeführt, die das Holzwerk nach außen zeigen follten, wobei man auf die antike geftemmte Arbeit wieder zurückgriff, dabei die Füllungen nicht groß nahm, dafür aber die Rahmenwerke feft zimmerte und mit Reihen von Nägeln (Rund- und Spitzkopfnägeln) befchlug, für die auch ein Vorbild am Rahmenwerk der Bronzetür des Pantheon gefunden werden kann. Als Beifpiel folch einfacher Türen diene Abb. 437 *a*, die im Kloftergebäude von *S. Lorenzo* in Florenz ausgeführt ift.

[176]) Mit Eifenblech befchlagene Torflügel finden fich noch am *Palazzo del Municipio*, am *Palazzo Franzoni* in Albaro und am *Palazzo Gambaro*, wofelbft noch in die großen Türflügel eine kleine Einlaßtür eingefügt ift.

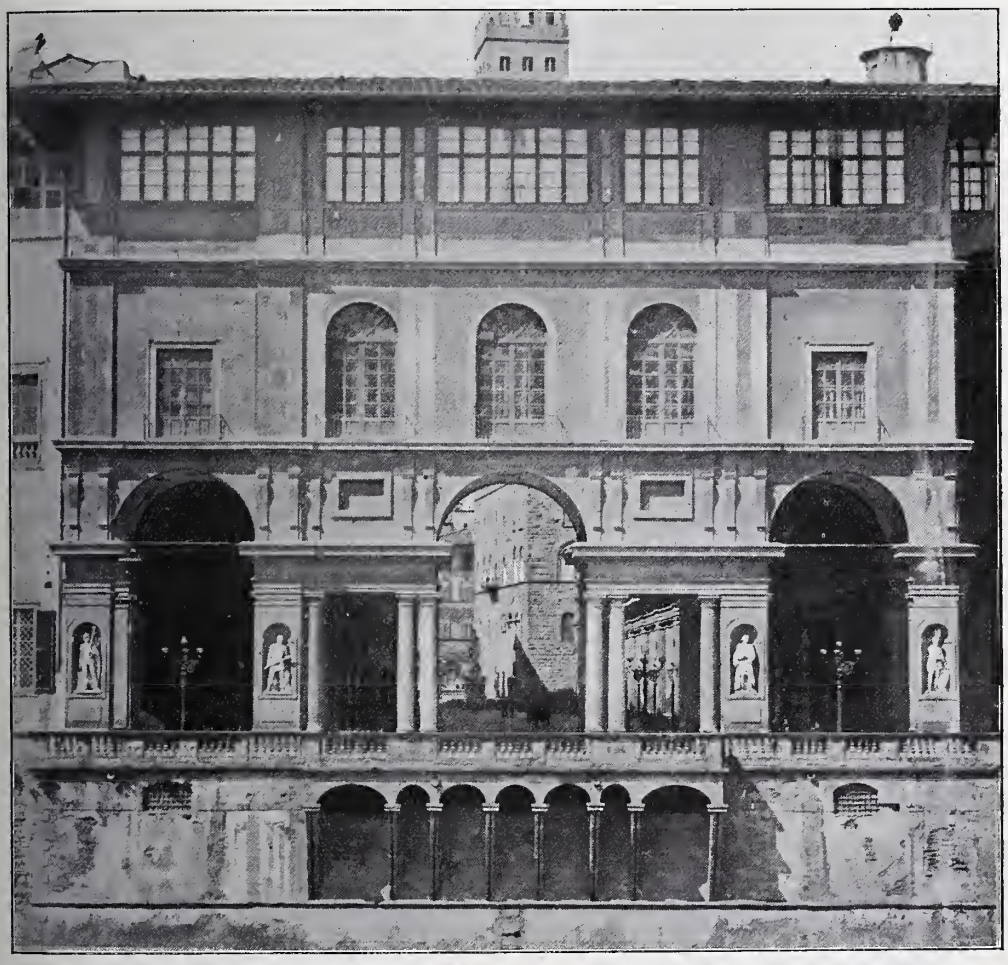
Eingangsportal am *Mercato* in Perugia.



Ansicht des Durchganges bei den *Uffizien* in Florenz vom Arkadenhof aus gesehen.

Eine vollendete und zugleich typiſch gewordene Ausbildung, bei der die glatten Füllungen mit reich geſchnitzten Roſetten ausgeſetzt ſind, tritt ſpäter auf. Die Nagelung der Rahmenſtücke iſt dort beibehalten (vgl. *Palazzo Guadagni* zu Florenz), und die Torflügel ſchlagen in einen mit drei Reihen von Nägeln beſetzten Futterrahmen (vgl. Abb. 450). Bei dieſen ſind auch die ſchönen Eingangstüren im Erdgeſchoß der *Uffizien*, mit den birnförmigen Nägeln und den vergitterten Oberlichten zu beachten.

Abb. 449.



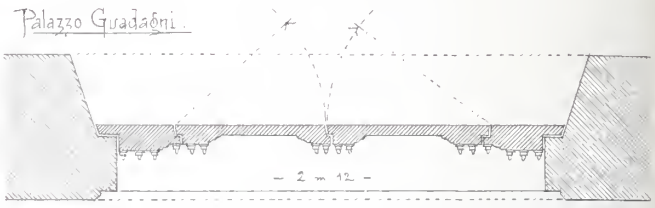
Anſicht des Durchganges bei den *Uffizien* in Florenz vom Arno aus geſehen.

An Stelle der Roſetten ſind an den Hoftüren des Palaſtes in Pienza Spitzfüllungen eingeſetzt, die oben eine Blume mit kleinen Halbmonden (Wappenzeichen) tragen, wobei die Nagelung der Rahmen aber noch bleibt.

Allein auch dieſe Art wird wieder umgeſtaltet; an ihre Stelle tritt das geſchnitzte Rahmenwerk, wodurch die ſchönſte Bildung der Renaiſſancetüren entſteht, von denen wir in Abb. 442 die am Erzbiſchöflichen Palaſt in Lucca als hervorragendes Beiſpiel wiedergeben. Dieſen ſtrengen Bildungen ſtehen in der ſpäten Zeit die bizarren Formen des Barocco gegenüber, deren Beginn in den Hallentüren der *Uffizien*, welche das *Mediceer*-Wappen tragen, ſich ſchon kundgibt.

Die in Frankreich tätigen Italiener, welche die neue Bauweife dort einführten, blieben auch fern von der Heimat dem Grundfatz treu, nicht zu viel Ornamente an die Straßentore zu verfchwenden. Unter *François I.* hielt man an dem fich winkelrecht kreuzenden benagelten Rahmenwerk mit Spitzfüllungen feft (Haus in Orleans) und ebenfo unter *Henri III.* (Haus in Toulouſe), wenn auch zwifchenhinein unter *Henri II.* durch Säulchen eingefaßte Flügel vorkommen (Haus in Narbonne). Freier wird die konftruktive und dekorative Behandlung erft mit *Louis XIII.*, die fich bis zu *Louis XV.* fteigert, um mit *Louis XVI.* wieder zum vermeintlich Klaffifchen zurückzukehren.

Abb. 450.



Haustür in Futterrahmen fchlagend am *Palazzo Gadagni* zu Florenz.

Abb. 451.

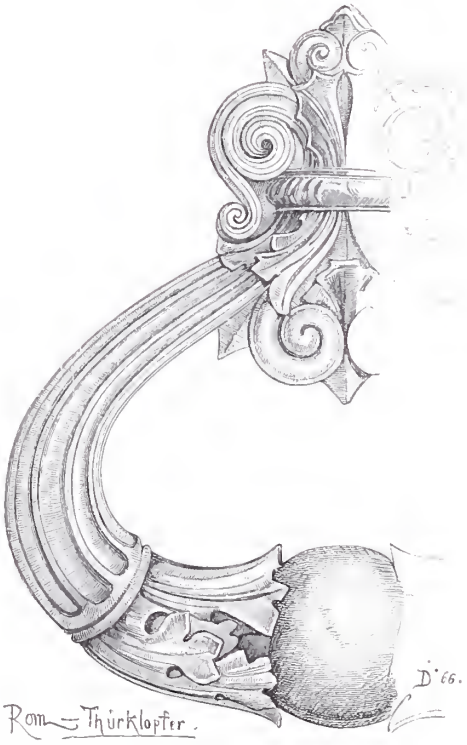


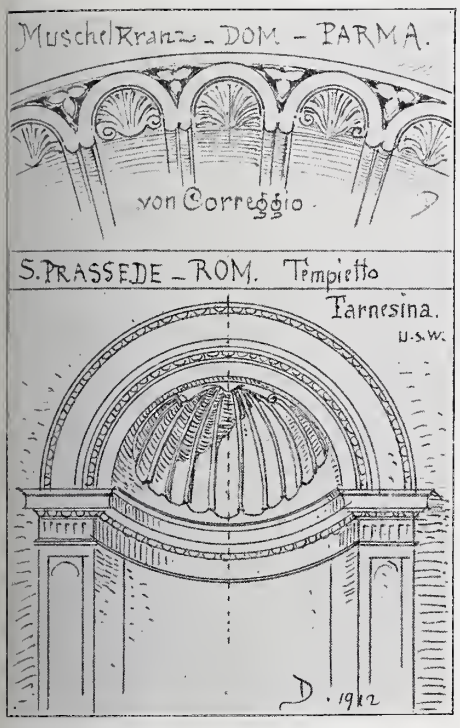
Abb. 452.

Bronzene Türklopfer aus Rom.

Türfüllungen mit Verdachungen, oben und unten gerundete Langfüllungen, durchbrochene Füllungen mit gefchnitzten Holzftäben oder Eifengitterwerk gefchloffen, ein Wechfel von Rund-, Oval-, Lang- und Querfüllungen, gefchmückt mit Medaillons, zart gefchnittenen Figürchen und Köpfchen, Fruchtgehängen, gefchwungene Füllungen mit Kartufchen, Masken

und dergl. treten an Stelle der ſtreng architektoniſchen Formen, leichtere Konſtruktionen an Stelle der Verſchlüſſe zu Schutz und Trutz, die nur noch elegante Abſchlüſſe, welche den Eintretenden auf das gleichfalls zierliche Innere vorzubereiten haben, fein wollen[177]). (Vergl. auch die Fenſtergitter aus Schmiedeeiſen in den Erdgeſchoſſen vieler Paläſte in allen Städten Italiens).

Abb. 453.



Halbkreisförmige Niſche mit Muſcheleinſatz in *S. Prassede* zu Rom.

Die Türflügel ſchlagen bei den reicheren Ausführungen meiſt in beſondere, hölzerne Futterrahmen, die oft 5 cm und noch mehr oder ſogar als breite Rahmen in das Türlicht ſpringen; manchmal aber ſchlagen ſie in noch altertümlicher Weiſe unmittelbar an das Steingewände. Dabei hängen ſie in Kloben und kurzen Bändern; nirgends aber ſind die Verſchlußteile oder die zur Bewegung erforderlichen Beſchläge ſichtbar gelaſſen; in keinem Falle treten ſie in einer verzierten Kunſtform auf, ſtören oder durchkreuzen gar die Flächen und Profilierungen der Tiſchlerarbeiten, auch der einfachſten nicht. 290. Futterrahmen und Beſchläge.

Das Holzwerk iſt in der frühen Zeit im natürlichen Tone des Materials belaſſen, nur geölt und gefirnißt, in den Zeiten des Niederganges mit Ölfarbe angeſtrichen. Wo Metallbekleidungen vorkommen, ſind dieſe des Roſtens wegen, mit Farbe angeſtrichen. Ausgetriebene, ſchematiſche Verzierungen auf den Blechbekleidungen ſind z. B. in Genua nachweisbar.

Abb. 454.

Halbkreisförmige Niſche von *S. Andrea* bei Rom.

In allen Phaſen des Stils bleibt der Türklopfer mit Vorliebe ein Gegenſtand der künſtleriſchen Durchbildung, ſei er aus dem unſcheinbaren Eiſen oder der wertvolleren Bronze hergeſtellt. Weibliche und männliche Götterfiguren, Tiergeſtalten (*Neptun* mit Seepferden oder Delphinen), phantaſtiſche Weſen, Masken und vegetabiliſche Ornamente wurden zu reizenden, ganz hervorragenden Gebilden der Kleinkunſt vereinigt. Venedig, Verona und andere Städte beherbergen einen ganzen Schatz von ſolchen eigenartigen Erfindungen der Renaiſſancekunſt. Wir geben zwei einfache Beiſpiele aus Rom, das eine von einem Privathaus, das andere vom *Spedale S. Spirito* (Abb. 451 u. 452). 291. Türklopfer.

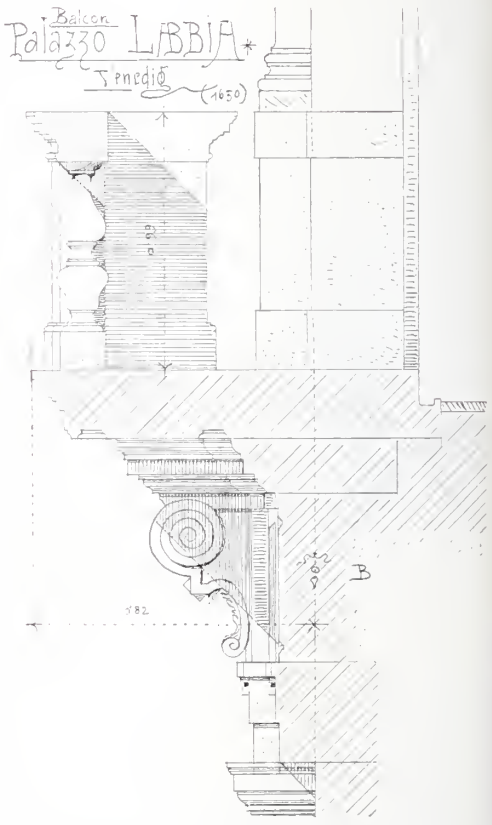
Neben den Fenſtern beleben bei weiter Achſenſtellung entweder viereckige Vertiefungen die Mauerflächen zwiſchen den Fenſter- 292. Niſchen.

[177]) Siehe ſchöne Beiſpiele in: Daly, C. *Motifs historiques d'architecture et de sculpture d'ornaments.* Paris 1869. Tome I u. II.

öffnungen oder flachbogige bezw. halbkreisförmige Nischen, meist zur Aufnahme von Figuren bestimmt, die aber, gerade wie heute noch, nicht immer an ihren Standort gelangten.

Der *Palazzo Bartolini* (später *Locanda del Nord*) in Florenz zeigt bei seiner Dreifensterfassade an vier Pfeilern dieses Motiv, das die Renaissance der spätrömischen Kunst entlehnte[178]), in systematischer und wirkungsvollster Weise durchgeführt. Als charakteristisches Dekorationsmotiv ist dabei, genau wie in antiker Zeit, die Muschel verwertet, deren Wurzel entweder im Zentrum des Halbkreises oder im Scheitel des Bogens sitzt, von welchen Punkten aus sie ihre Rippen entfaltet (vergl. Abb. 453 u. 454). Ins Große und Monumentale übersetzt treffen wir die *Conca* an der Villa *Falconieri* bei Frascati (vergl. Abb. 314), an der Villa *Sacchetti* und an der Gartenfassade des Vatikanischen Palastes. Aber auch bei breiten Zwischenpfeilern und bei starken Eckpfeilern treffen wir das reizende architektonische Motiv wieder; so z. B. an der *Villa S. Colomba* in Siena, an den Pfeilern der *Uffizien* und an den Eckpfeilern des *Mercato Nuovo* in Florenz, dort mit einer besonders angearbeiteten Standfläche für Figuren. Der Kämpfer der Nischen wird bei der Anwendung der Muscheldekoration durch ein glattes Band oder durch reichere Profilierungen betont.

Abb. 455.



Balkon des *Palazzo Labbia* in Venedig.

Andeutungsweise werden die viereckigen flachen Nischen auch bei den Fensterpfeilern des *Palazzo Pandolfini* versucht, während sie am *Palazzo Bartolini* stark vertieft, vielleicht zur Aufnahme von Zierwerk bestimmt waren. Beim *Palazzo Pandolfini* haben sie mehr den Charakter von Rahmenwerk.

Der weiteren Belebung der Wandflächen durch Pilaster, Säulen und Karyatiden wurde bereits bei den Palästen und den Wohnhäusern gedacht, die Herstellung der Fassadenflächen aus Werkstücken, Bruchsteinen, Backsteinen, die Bekleidung mittels Majoliken, durch Putz und dessen Dekoration mit Sgraffito, Chiaroscuro- und Freskomalerei, die Belebung durch Stuckverzierungen, Mosaiken und Inkrustationen mit bunten oder kostbaren Marmorsorten wurde erwähnt, so daß wir diese nur noch des Zusammenhanges wegen nennen.

293. Balkone.

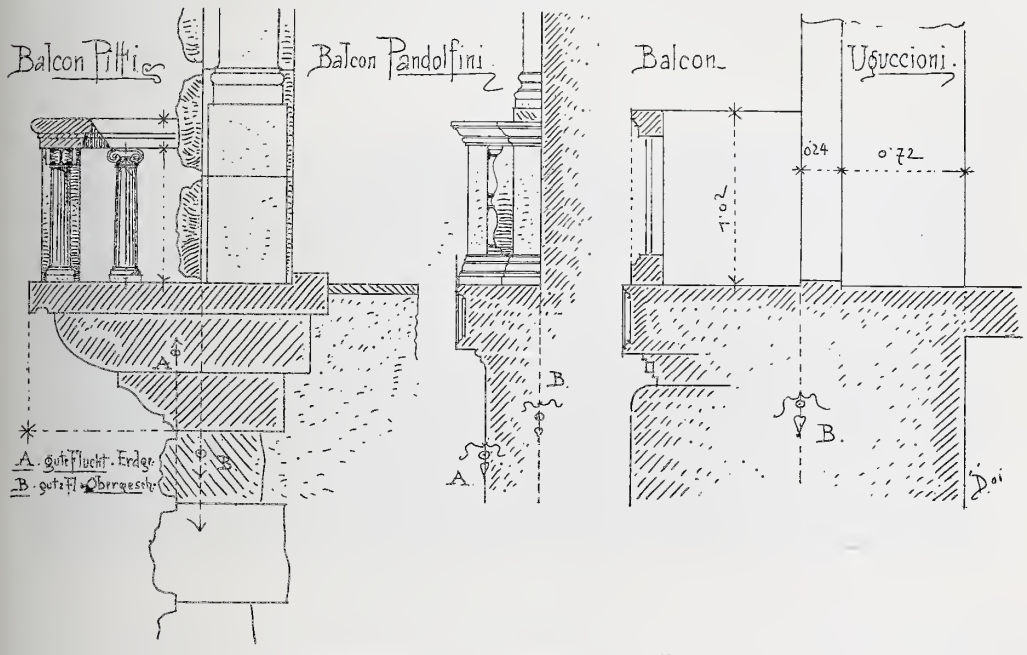
Die Balkone, welche den Renaissance-Fassaden ein weiteres Relief verleihen, ziehen sich entweder längs der ganzen Fassade eines Gebäudes hin, oder sie beschränken sich auf einzelne Partien oder auch nur auf einzelne Fenster desselben. *Palazzo Pitti* hat in beiden Obergeschossen die durchlaufenden Balkone, *Palazzo Uguccioni* einen solchen im ersten Obergeschoß.

---

[178]) Vergl. Teil II, Bd. 2 (Baukunst der Etrusker und Römer. 2. Aufl. S. 417 u. 418) dieses „Handbuches".

Konſtruktiv ſind dieſe Balkone gebildet durch Vorkragen von Geſimsſtücken über die unteren Mauern und durch Zurücktreten des oberen Stockgemäuers, wodurch keine zu ſtark ausgeſprochene Abgrenzung der einzelnen Stockwerke voneinander herbeigeführt wird. Man hatte ſo für das Benutzen der Balkone auch einen größeren Grad von Sicherheit erzielt, indem ein Teil der Balkonplatten auf der feſten Mauer des Untergeſchoſſes ein Auflager hatte (Abb. 456). Noch ſicherer wurde vorgegangen bei allerdings nur wenig ausladenden Balkonen am *Palazzo Pandolfini*, die vollſtändig auf dem Mauerwerk ruhen (Abb. 456). Solche Anordnungen konnten nur bei dicken Mauern zur Ausführung gelangen; bei weniger ſtarken mußte man zu den hängenden Balkonen greifen, wie ſie im ganzen Süden allgemein und auch bei uns im Norden ſich eingebürgert haben. Sie

Abb. 456.



Verſchiedene Anordnungen von Balkonen.

beſtehen aus durchſchnittlich 90 bis 100 cm vorkragenden Steinplatten, den tragenden Konſolen und der Brüſtung. Die Platten gehen meiſt in der Stärke und Profilierung mit den Stockwerksgurten zuſammen, ſind auf der Unterſeite glatt oder flach kaſſettiert (Abb. 455, *Palazzo Labbia* in Venedig) und werden je nach der Ausladung des Balkons, von mindeſtens zweien oder einer Vielheit, von oft paarweiſe zuſammengekuppelten Konſolen getragen.

294. Balkonträger.

Die Balkonträger ſind in ihrer Kunſtform entweder auf eine vorausgegangene Holzkonſtruktion zurückzuführen, auf ſtaffelförmig vorkragende Balken, die in Volutenform endigen. Oft werden die Konſolen oder vorkragenden Gebälkeſtücke durch Säulen oder Karyatiden abgeſtützt, beſonders wenn die Balkone über den Einfahrtstoren angebracht ſind.

295. Brüſtungen und Geländer.

Mittelalterlicher Tradition folgend, werden in der Frührenaiſſance die Brüſtungen aus Stein und in Form von Kleinſäulen ausgeführt, die durch Eck- und Zwiſchenpoſtamente in beſtimmter Reihung aufgeſtellt ſind und durch einen profilierten, ſchweren Sockeldeckel ihren Abſchluß erhalten; dabei ſtehen ſie faſt durchweg auf den Balkonplatten unmittelbar auf, ohne Zwiſchenlage eines beſonderen Fußſockels. Ihre Höhe iſt gewöhnlich 1,00 m und auch

etwas mehr. Die Säulchen gehören bald der doriſchen, bald der joniſchen oder korinthiſchen Ordnung an, wobei die Schäfte glatt oder kanneliert behandelt ſind.

296. Baluſter.

Dieſe Säulchen machen zur Zeit des *Giuliano da Sangallo* den ſog. Baluſtern Platz, kandelaberartigen Freiſtützen. Sie zeigen bald eine der Laſt entgegenſtrebende, bald von der Laſt gedrückte Haltung, oder beide Beſtrebungen gehen von einer neutralen Mitte aus, die eine auf-, die andere abwärts gerichtet. Den Säulchen gleich, gehören ſie auch verſchiedenen Ordnungen an. *D'Aviler* unterſcheidet toskaniſche, doriſche, joniſche, korinthiſche und Kompoſita-Baluſter; ſeine Landsleute teilen ſie in ſolche »*en prédouche*, *cannélé*, *à double pair*, *à ceinture*, *à pans*, *rustique*, *en urne*, *à retours*, *en vases*« ein. Neben denjenigen mit kreisrundem Querſchnitt kommen auch ſolche mit quadratiſchem oder rechteckigem vor; gedrückte und aufſtrebende Formen werden an den Venezianer Bauten vielfach nebeneinander verwendet, auch ſolche, die in wenig glücklicher Weiſe mit Fratzen ausgeziert ſind (beiſpielsweiſe am *Palazzo Pesaro* in Venedig), und neben der einfachen, glatten Behandlung der Oberfläche tritt dann, je nach der Beſchaffenheit des

Abb. 457.

Balkon mit Bildwerken am *Palazzo Cippola* in Brescia.

Materials, die reichſte Ornamentierung einzelner Teile der Baluſter auf. In Abb. 174 geben wir einige Baluſterformen der ſpätern Epoche. An Stelle der architektoniſchen Stützen treten noch freie Gebilde zu gleichem Zwecke.

Durchbrochene Geländer zwiſchen den Steinpoſtamenten als Brüſtungsfüllung weiſt der Balkon am *Palazzo Contarini* in Venedig auf, und eine Brüſtung mit ornamentierten Platten, auf denen im ſtarken Relief Wappen, Chimären, Meduſenhäupter uſw. ausgemeißelt ſind, zeigt der Balkon des *Palazzo Cippola* in Brescia (Abb. 457). Der kleine Balkon an der *Cancelleria* in Rom hat gleichfalls eine geſchloſſene Steinplattenbrüſtung mit Wappen und Ornamenten in erhabener Arbeit.

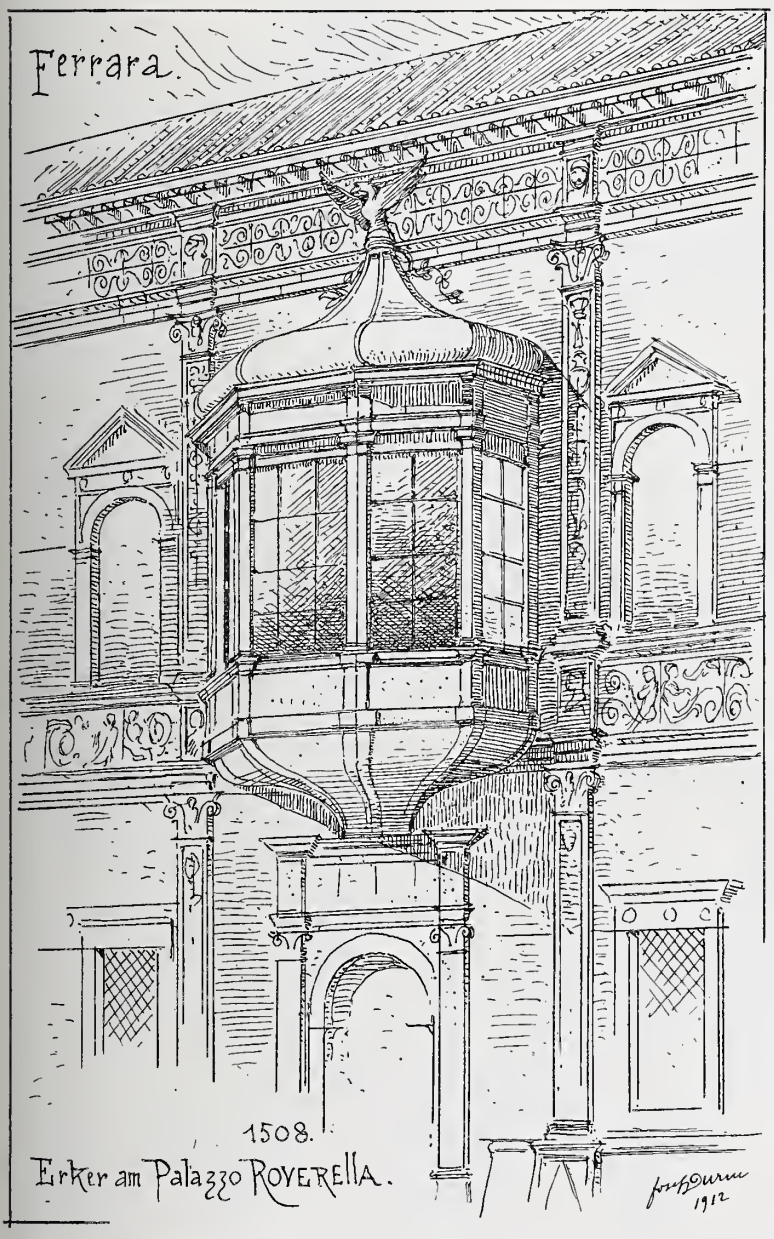
297. Eiſengeländer.

Ein Balkongeländer ganz aus Eiſen und ſchöner Arbeit iſt am *Palazzo Bevilacqua* in Bologna (vergl. Abb. 281) vorhanden. Ein Balkon, an der Ecke des Gebäudes angebracht, mit Ausblick nach zwei Straßenſeiten, unter Anwendung eines Diagonalträgers und einer kleinen Ausgangstür, iſt am *Palazzo dei Diamanti* in Ferrara zu finden. Die Poſtamente der Brüſtung erhalten vielfach noch beſondere Bekrönungen durch Kugeln oder wie in Venedig durch hockende Miniaturlöwen, ein dem Mittelalter entlehntes Motiv. Als Treppengeländer aus Schmiedeeiſen ſei »ein *Parapetto di scala in ferro battuto*« in einem Hauſe an der *Via Mazzoni* in Arezzo erwähnt, das aber nicht italieniſch empfunden iſt.

An Privathäuſern ſind Erker im griechiſchen und römiſchen Altertum nachgewieſen; die arabiſche Baukunſt machte den ausgiebigſten Gebrauch von dieſen Ausbauten, welche eine Faſſade noch ausdrucksvoller beleben als die Balkone. Ob und wie weit die Frührenaiſſance dieſe Ausbauten anwendete, iſt jetzt ſchwer mehr zu ſagen; daß man für deren Beſeitigung, wo ſie vorhanden waren, ſorgte, iſt bereits mitgeteilt und der Grund dafür angegeben worden. Die Architektur großen Stils konnte wohl auch mit dieſer Beigabe, die im ſpäten deutſchen Mittelalter und in der deutſchen Renaiſſance ſo beliebt war, nicht allzuviel anfangen. Sie iſt heutigen Tages in vermehrter, aber nicht immer verbeſſerter Auflage in allen hiſtoriſchen und auch nicht hiſtoriſchen Bauweiſen wieder zu Ehren gekommen.

298. Erker, deren Verbreitung und Beiſpiele.

Abb. 458.



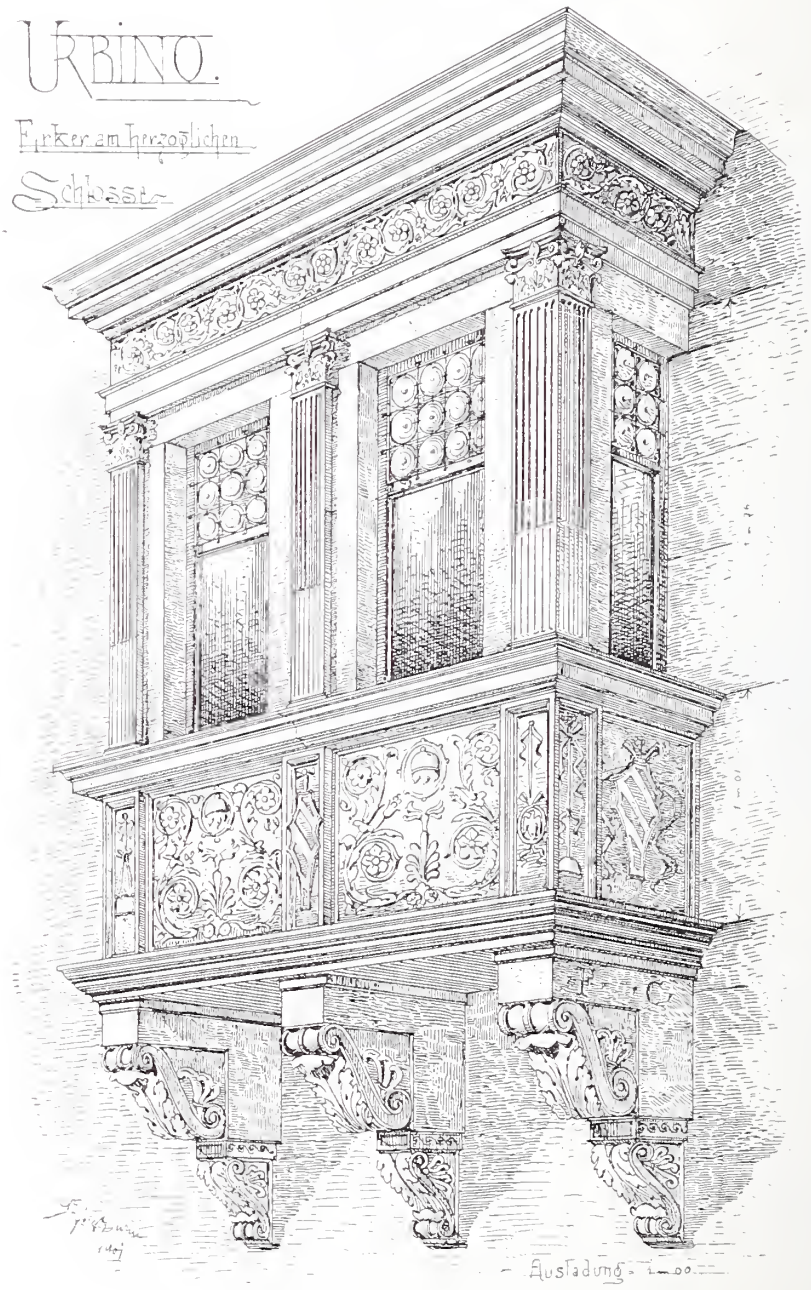
Erker am *Palazzo Roverella* zu Ferrara.

Bei kleineren Bauwerken und nicht allzu hohen Stockwerken wird der Erker am Äußeren immer ein wirkungsvolles Dekorationsſtück bleiben, und im nordiſchen Klima mehr als im Süden ſeine Berechtigung haben.

Als Erker aus der guten Zeit der Renaiſſance mag in Florenz ein mäßig großer, an den Seiten offener, aber oben abgedeckter Vorbau gelten, der ſich aber nicht frei aus der Faſſade entwickelt, vielmehr in geſchützter Lage, im einſpringenden Winkel zweier Gebäude, angebracht iſt. Auf vorkragenden Steinbalken erhebt ſich, mit Baluſtraden auf zwei Seiten, an der Ecke eine Steinſäule, welche die von den Umfaſſungsmauern aus-

gehenden Holzarchitrave mit einer Kaſſettendecke aufnimmt. Eine kleine Tür in der Mauer vermittelt den Zugang vom Hauſe nach dem Erker; über der Tür ſelbſt prangt das aus Stein gemeißelte *Mediceer*-Wappen. Es iſt ein bekanntes kleines Architekturſtück,

Abb. 459.



Erker am Wohnbau des Herzogspalaſtes zu Urbino.

das ſich wohl in den meiſten Skizzenbüchern der Italien beſuchenden Architekten findet und in neuerer Zeit von *Gnauth* im unten genannten Werke [179]) bekannt gegeben wurde.

[179]) Raschdorff, a. a. O.

Zur Karnevalszeit wurden und werden wohl auch jetzt noch die Balkone der Paläſte am Korſo in Rom in Erker umgewandelt, indem über den Steinbaluſtraden der Balkone hübſche verglaſte und überdachte Zimmerwerke aufgeführt werden, welche den Bewohnern und ihren Gäſten einen geſchützten Unterſtand während der Dauer der Karnevalsbeluſtigungen auf der Straße bieten.

Dieſen ähnlich ſind auch die beiden noch erhaltenen überdeckten Balkone am *Castello* und am *Palazzo Roverella* in Ferrara. Bei letzterem iſt der Erker wohl kein urſprünglich geplantes Werk an der vornehmen, durch Pilaſter gegliederten Backſteinfaſſade. In der ganzen Breite der Mauerfläche zwiſchen zwei Pilaſtern ragt er in Form eines halben Achteckes über dem Haupteingangsportal hervor, den ſchönen Terrakottafries und den Architrav zwiſchen dem erſten und zweiten Obergeſchoß rückſichtslos durchſchneidend. Er iſt aus braungelb angeſtrichenem Holzwerk konſtruiert; die Eckſtützen ſind aus doriſierenden Pfeilerchen gebildet, die Zwiſchenräume ſind mit großen Glasfenſtern ausgeſtellt, der untere Abſchluß karniesförmig zuſammengezogen ohne jede Ornamentierung der Flächen und in der gleichen Farbe wie die Holzteile angeſtrichen; das nicht ſehr ſteil aufſteigende Zwiebeldach iſt mit Metall glatt abgedeckt und ſchiefergrau angeſtrichen; auf ſeiner Spitze thront ein bronzefarbiger Adler mit geſpreizten Flügeln. Der Ausbau ſcheint auf Grund diesſeits der Alpen empfangener Eindrücke entſtanden zu ſein; er könnte ebenſogut in Tirol oder in Nürnberg ſtehen (vergl. Abb. 458). Über den Erker am *Castello* zu Ferrara vergl. Abſ. XX und Fußnote [180]).

Nicht am Wohnhaus, ſondern wieder am Fürſtenſchloſſe ſind uns weitere Beiſpiele, und zwar am Herzogspalaſte in Urbino, erhalten geblieben. Zwiſchen den Rundtürmen der einen Schmalfaſſade iſt ein offener Erkerbau durch vier Geſchoſſe angeordnet, der im Souterrain eine geſchloſſene Subſtruktion, in den darüber liegenden Stockwerken aber offene, durch halbkreisförmige Tonnengewölbe überſpannte Vorbauten zeigt, deren Stirnſeiten durch korinthiſche Säulen, mit zwiſchengeſtellten durchbrochenen Brüſtungen geſchmückt ſind. Den oberſten ſchließt über dem antikiſierenden Hauptgeſimſe eine Volutenbekrönung mit einem Adler ab (vergl. Abb. 245).

Ein auf Konſolen ruhender Erker mit reich verzierter Brüſtung, Eck- und Mittelpilaſtern, ornamental durchgebildetem Hauptgeſimſe und nur für ein Stockwerk berechnet, iſt bei einer der Hoffaſſaden ausgeführt, mit ſo edlem Detail und ſo glücklichen Verhältniſſen, daß er muſtergültig und charakteriſtiſch für den Stil bezeichnet werden kann (Abb. 459).

299. Loggien.

Zu gleichem Zwecke dienend, dürfte als weiteres architektoniſches Faſſadenmotiv die Loggia zu bezeichnen ſein. Sie gewährt bei Anſammlungen von Perſonen größeren Raum, einen abſolut ſicheren Stand und Schutz gegen Regen und Sonne. In Venedig war ſie ſchon im Mittelalter eine beliebte bauliche Anlage und bildet ein charakteriſtiſches Moment im venezianiſchen Palaſt- und Wohnbau von jenen Zeiten an, während der ganzen Dauer der Renaiſſance bis zur Stunde. Von Venedig dürfte ſie ihren Weg nach dem übrigen Italien gemacht haben und erfreute ſich dann beſonders bei den Villenbauten in Toskana und auch im ſüdlicheren Italien einer bleibenden Beliebtheit. Aber auch bei den mächtigſten Palaſtbauten, z. B. *Palazzo Farnese* in Rom, kehrte ſie wieder. In beſcheidener, aber anſprechender Weiſe iſt eine ſolche an der *Vigna di Papa Giulio* außerhalb der Stadtmauer Roms ausgeführt (Abb. 460).

Die einem Stockwerk gleich durchgeführten offenen, unter dem Dachgeſimſe liegenden Loggien der toskaniſchen Paläſte dürfen damit nicht verwechſelt werden, weil dieſe ſchon

---

[180]) Vergl.: Müntz, E. *Histoire de l'art pendant la Renaissance. II. Italie, l'âge d'or.* Paris 1891. S. 423 (mit der unrichtigen Ortsangabe „Florenz“ ſtatt „Ferrara“).

vermöge ihrer Höhenlage mit der Beſtimmung eines Balkons oder eines Ausſichtsplatzes, um das Straßenleben genießen zu können, nichts zu tun haben.

Die hier gemeinte Loggia iſt als Vor- und Verbindungsraum, zwiſchen den beſten, nach der Straße gelegenen Wohngelaſſen, aufzufaſſen.

300. Baluſtraden und Attiken.

Mit dem Hauptgeſimſe ſchließt ſowohl bei öffentlichen, als auch bei Privatbauten die Faſſade der Höhe nach nicht in allen Fällen ab; man ſuchte vielfach eine ſtärkere Betonung des Abſchluſſes nach oben, ein feineres Ausklingen der Maſſen herbeizuführen. *Fra Giocondo* (?) hat bei ſeinem *Palazzo della Ragione* in Verona durch Aufſtellen von Freifiguren in beſtimmten Intervallen verſucht, was auch beim Mittelſchiff-Hauptgeſimſe des Domes in Siena ſchon ausprobiert wurde. Die Anordnung ſieht etwas dürftig aus. Durch das Aufſetzen einer Baluſtrade, beſtehend aus Fußgeſimſe, Poſtamenten mit zwiſchengeſtellten Kleinſäulchen oder Baluſtern und einer durchgehenden Deckleiſte über dem Hauptgeſimſe, wird der Abſchluß nach oben wirkungsvoller und bedeutender, der durch das Aufſtellen von Freifiguren auf den Poſtamenten noch mehr erhöht werden kann. Man vergleiche in dieſem Sinne den Abſchluß der Faſſade über dem Hauptgeſimſe des *Palazzo comunale* in Brescia, an der Baſilika des *Palladio* in Vicenza, bei der Bibliothek von *S. Marco* in Venedig u. a., ſowie die Abb. 257, 258, 269.

Abb. 460.

Loggia der *Vigna di Papa Giulio* außerhalb der Stadtmauer Roms.

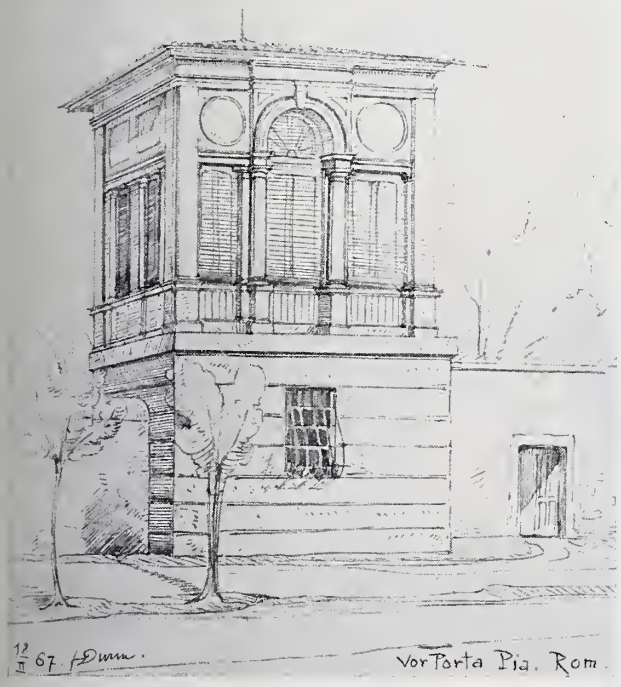
Der geſchloſſene Aufbau über dem Hauptgeſimſe in der Art der römiſchen Triumphbogen dürfte aber immer der ausdrucksvollſte Abſchluß eines Monumentalbaues bleiben. Gehoben wird er noch durch die Aufſtellung von Figuren, durch Anordnung von Reliefs und Inſchrifttafeln. Seine Wirkung wird wieder preisgegeben durch Einſetzen von Fenſteröffnungen an ſeiner Vorderſeite. Dieſe werden Beſtandteile eines niedrigen Wohngeſchoſſes, wie es bei den Paläſten *Palladio*'s vielfach der Fall iſt, bei denen die Baluſtraden der Fenſterwand weichen mußten (*Palazzo de Porti*, *Palazzo Valmarana*, beide in Vicenza), oder der Aufbau wird zum ausgebauten Attikageſchoß wie beim *Palazzo del Monte* in Bologna — was wohl des Guten zuviel iſt. Auf einen Überbau anderer Art durch Mauerzinnen

über dem Hauptgefimfe wurde beim *Palazzo di Venezia* in Rom fchon hingewiefen, der auch am *Palazzo Malagutti* in Bologna durchgeführt ift, in beiden Fällen aus praktifchen Gründen, zwecks einer möglichen befferen Verteidigung des Haufes. Bei der *Fontana Trevi* in Rom ift über der fenfterlofen Attika noch eine Baluftrade aufgeftellt, eine Häufung der Abfchlußmotive des vermeintlichen befferen Ausfehens wegen (Abb. 257, 258, 274 u. a.).

301. Giebel und Belvedere.

Der antike Giebel wurde beim Wohnhaus in der guten Zeit der Renaiffance kaum zum Ausdruck gebracht; erft die fpäten Meifter wenden denfelben, aber dann mit einer gewiffen Aufdringlichkeit an. Beinahe keine der Villen des *Palladio*, auch feine Paläfte nicht, find ohne folche, und nicht bloß über den Vorhallen, fondern über beftimmten Teilen des Baues, von Säulen getragen oder auch über der glatten Mauerfläche emporfteigend, zu denken. Der *Palazzo del Tribunale* in Bologna, das Schloß in Caferta, einige Bauten in Mailand, die Villa in Poggio a Cajano über der gefäulten Vorhalle, der *Palazzo Contarini* in Venedig über der Loggia ufw. weifen fie, aber meift in befcheidener Weife, auf.

Abb. 461.



Belvedere vor *Porta Pia* zu Rom.

Das Tympanon ift dann gemeinhin mit einem mächtigen Wappen mit Laubwerk und Bandfchleifen geziert, während die drei Giebelfpitzen (zwei Anfänger und der Scheitel), und dies befonders bei *Palladio*, durch Freifiguren betont find.

Im allgemeinen behält fich der Kirchenbau den Giebel als ausdrucksvollftes Motiv vor.

In den Umriffen des Wohnbaues fprechen vielfach die über Dach geführten loggienartigen Aufbauten, die Loggetta, das Belvedere mit. Auf gefchloffenem Unterbau, der aus dem Ziegeldach herausragt und von rechteckiger oder quadratifcher Grundrißform ift, ftehen viereckige gemauerte Pfeiler, die mit fchlichten Bogen oder mit Architraven überfpannt find und ein flaches Walmdach tragen, fo ein von allen Seiten offenes Gelaß bildend, das als Ausfichtsraum, vielfach auch als Trockenhalle oder zu Hantierungen für die Haushaltung dient. Bei den Villen fcheinen die Belvedere als unentbehrliche Zugabe betrachtet worden zu fein. Eine künftlerifche Form zeigen fie bei der *Villa Lante* in Bagnaja, bei der *Villa Medici* in Rom ufw., eine fchlichte Form bei den ländlichen Villen (Bellinzona u. a. O.).

Die Belvedere können aber auch den Abfchluß der Einfriedigungsmauer eines Gartengeländes bilden, wie ein reizvolles, jetzt nicht mehr vorhandenes Beifpiel an der Straße vor *Porta Pia* zu Rom im Jahre 1867 noch zeigte (Abb. 461).

302. Schornfteine.

Eine weitere aber künftlerifch zweifelhafte Zugabe bilden über Dach die Schornfteine. Sie find und bleiben bei den flachen Dächern ein notwendiges Übel und behalten am beften

Abb. 462.

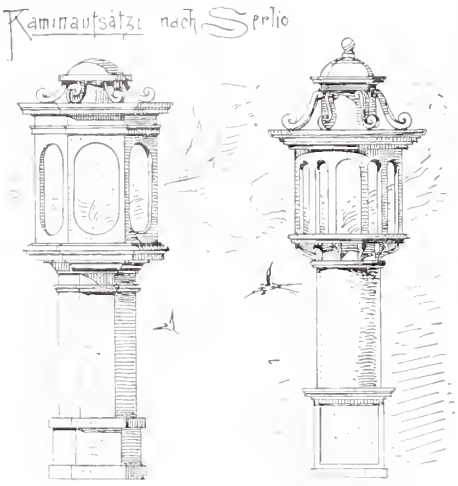
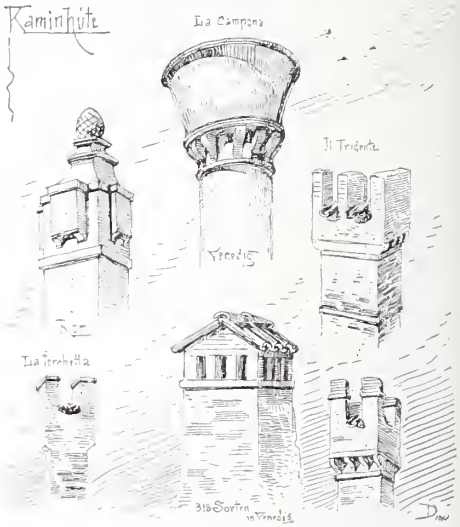


Abb. 463.



Nach *Serlio*'s Angaben und in Rom und Venedig ausgeführte Kaminhüte.

Abb. 464.

Steinwappen am Erzbiſchöflichen Palaſt in Florenz.

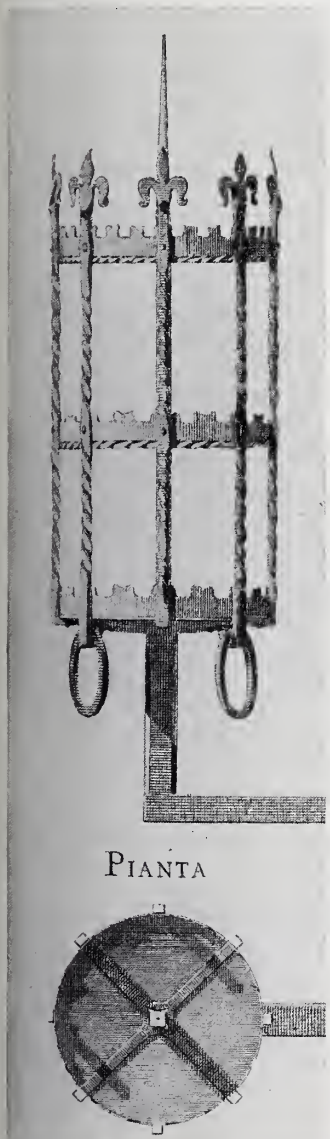
Abb. 465.

Medicecr-Wappen aus Stein am *Palazzo Comunale* in Prato.

ihre rein zweckliche Form, mit der man ſich auch in den weitaus meiſten Fällen begnügte. Eine künſtleriſch bedeutende Ausbildung, wie es der franzöſiſchen Renaiſſance gelungen iſt,

unter Beibehaltung der hohen mittelalterlichen Dächer, war den Italienern verſagt, und was ſie in dieſer Richtung unternommen haben, war nicht viel wert. *Vignola* konſtruierte einen Schornſtein mit Hut in der *Villa di Papa Giulio* bei Rom, den *Letarouilly*[181]) zum erſten Male bekannt gab; andere gab *Serlio*[182]) von viereckiger, achteckiger und runder Außenform, wo der Rauch bald an der Spitze, bald durch ſeitliche Schlitze herausgeht; er ſagt von ihnen beſonders: »*sono al costume d'Italia*«. Von einem weiteren, etwas ſeltſam aufgebauten ſagt er dagegen, er ſei »*alla Francese: anzi io non ne vidi mai simile*«. Wir geben in Abb. 462 u. 463 einige von den erſteren. *Rubens* gibt in ſeinem Werke über die Paläſte Genuas (*Palazzo Spinola* [*Prefettura*]) Abbildungen von Schornſteinen über Dach, deren Schönheit gleichfalls als zweifelhaft bezeichnet werden muß. Ein ganzes Büchlein über die Venezianer Schornſteine ſchrieb, unter Beigabe von 320 Zeichnungen des *Luigi Lanza*, *G. M. Urbani de Ghelthof*[183]). Je nach der Form werden unterſchieden: *La Campana*, *Campana schiacciata*, *la Forchetta e il Tridente*, *le Forme Classiche*, *le Mostruosità!* Gewiß eine hübſche Blumenleſe, von der in Abb. 463 eine Auswahl getroffen iſt.

Abb. 466.



Laterne am *Palazzo Vitelleschi* zu Corneto[185]).

303. Lukarnen und Dachgaupen.

Lukarnen und Dachgaupen werden im VII. Buche *Serlio*'s verſchiedentlich vorgetragen, aber ſtets nur in Verbindung mit ſteilen Dächern; daher zeigen dieſe durchweg den franzöſiſchen Charakter (vergl. Abb. 159).

Die Dachgaupen haben ein quadratiſches oder rechteckiges Fenſterlicht; die Rahmen ſind ſchlicht profiliert und tragen eine Spitzgiebelverdachung oder eine ſolche in Segmentform. Auch kreisrunde Fenſterlichter in rechteckigem Rahmen mit Segmentverdachungen wurden ausgeführt[184]), (vergl. Abſchn. IX. Dachkonſtruktionen. Abb. 159 u. 160).

304. Dachdeckung und Dachform.

Das gewölbte, mit Mörtel überzogene Dach der kleinen Wohnbauten im Süden (Umgegend von Neapel, Capri uſw.), das flache antike, rote Ziegeldach mit Platten- und Hohlziegeln, die Bedeckung gerader Dachflächen mit Bleitafeln (Venedig) und Kupferplatten, die Bedeckung der gewölbten Dachflächen mit den gleichen Materialien, alſo mit Ziegeln und Metall (Dom in Florenz, *Umilità* in Piſtoja mit Ziegeln, *St. Peter* in Rom, die Baſilika in Vicenza mit Metall), die mangelhafte Art der Waſſerableitung, das Fehlen der Sammelrinnen bei Stein- und Holzgeſimſen und der Abfallrohre, das Abdecken weit ausladender Gurtgeſimſe mit Ziegeln (Uffizien in Florenz) auf Mörtelbettung — wurden bereits behandelt und ſeien hier nur des Geſamtbildes wegen kurz wiederholt.

305. Wappenſchmuck.

Eine dekorative Zugabe von Belang ſind die mächtigen ſteinernen Wappenſchilde vornehmer und fürſtlicher Geſchlechter an Wohn- und öffentlichen Bauten. Jeder war

[181]) A. a. O., Textband, S. 454.
[182]) Im VII. Buche ſeines Architekturwerkes (S. 75).
[183]) 1892.
[184]) Siehe: Serlio, a. a. O., VII. Buch, S, 163.
[185]) Fakſ.-Repr. nach: Boffi, L. *Il palazzo Vitelleschi in Corneto-Tarquinia.* Mailand 1886.

beforgt dafür, daß fein Name mit dem von ihm errichteten Bauwerke der Nachwelt in monumentaler Weife überliefert würde. Die Renaiffance folgte beim Anheften von Familienwappen einem mittelalterlichen Brauche, der in jener Zeit in mehr gebundener Form zum Ausdruck gelangte, aber in der neuen Kunft freier aufgefaßt und verwertet und befonders in größerem Maßftabe verkörpert wurde. Die glattflächigen oder nur wenig abgewölbten, langgeftreckten Dreieckfchilde, mit der Spitze nach unten, verfchwinden und machen biegfameren Formen Platz; Stechhelme mit zerfetzten Helmzierden

Abb. 467.

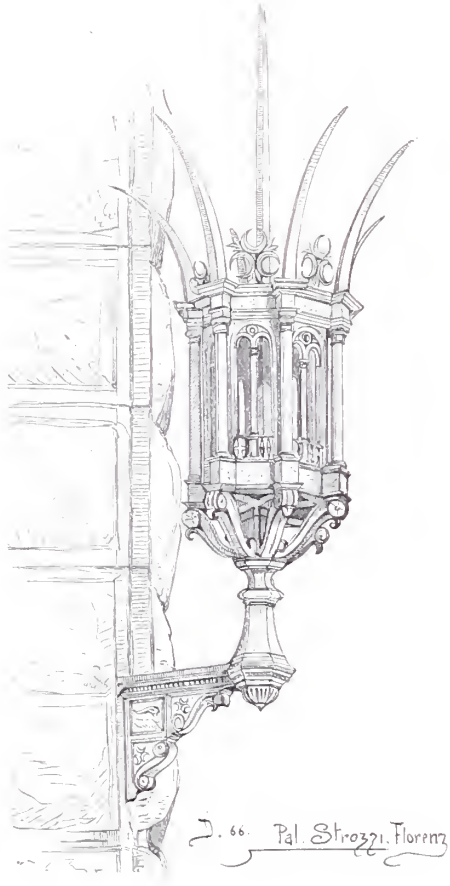
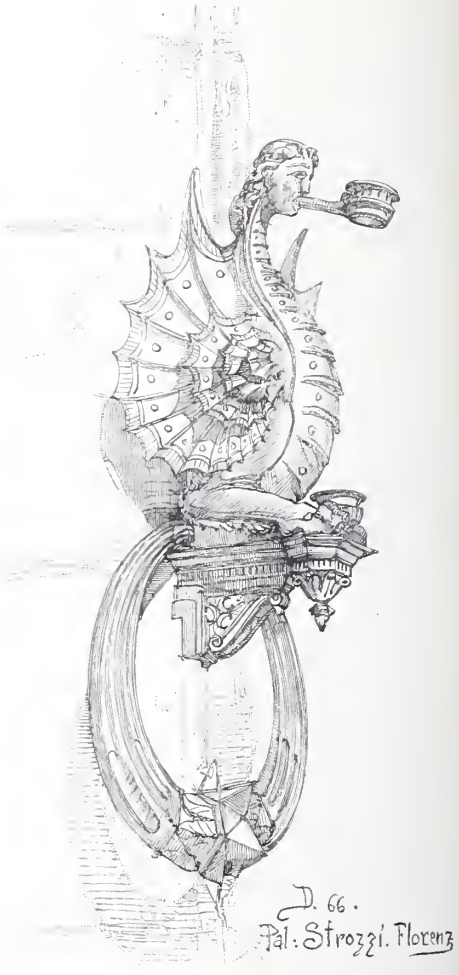


Abb. 468.



Laternen.

(fchöne gemalte Beifpiele von folchen an den Gewölben des *Bargello* und der *Loggia dei Lanzi* in Florenz) treten zurück und an ihrer Stelle erfcheinen Kardinalshüte mit ftilifierten, fymmetrifch angeordneten Quaften, die päpftliche Tiara mit den mächtigen Schlüffeln von *St. Peter* oder offene Herzogskronen und die Mütze des Dogen der Republik Venedig. Die Eiform, welche reiches Kartufchenwerk umgibt, wird bei den Schilden die bevorzugte.

Scheinbar an großen Steinkonfolen (in Volutenform) aufgehängt mit fliegenden Bandfchleifen zieren die Wappenfchilde die Ecken oder die Wandflächen der Gebäude (vergl.

Abb. 464 das mächtige päpſtliche Wappenſchild an der Ecke des Erzbiſchöflichen Palaſtes in Florenz). Ein reicheres Beiſpiel iſt uns noch an der Ecke des *Palazzo Comunale* zu Prato, mit den 6 Bällen der *Mediceer* geſchmückt, erhalten, bei dem zwei, auf Konſolen ſtehende weibliche Figürchen das Wappen halten (Abb. 465).

306. Metall-dekorationen.

Als Dekorationen aus Metall, und zwar meiſt aus dem unſcheinbaren Eiſen, aber von Künſtlerhänden zum Kunſtwerk umgeſchaffen, haben wir bei den Wohnbauten, beſonders in Toskana, die Fackel- und Fahnenhalter, die Anbinderinge, die Halter zur Aufnahme von Fenſterſchutzvorrichtungen und die Laternen zu verzeichnen.

Dieſe bildeten ſchon bei den gotiſchen Bauten und bei denen des Übergangsſtils einen Beſtandteil des kleinen Faſſadenſchmuckes, wie dies Abb. 466[185]) vom *Palazzo Vitelleschi* in Corneto zeigt. Was die emporblühende Zeit der Renaiſſance aus dieſer gotiſchen Urform machte oder wie ſie jene zum Kunſtwerk umgeſtaltete, dies beweiſen die Laternen am *Palazzo Guadagni* und *Palazzo Strozzi*. Von ſolchen iſt in Abb. 467 ein Bild und in Abb. 468 eines von einem Fahnenhalter mit Anbindering gegeben, der als ein Meiſterſtück der Schmiedekunſt bezeichnet werden kann, dem ſich nur die verwandten Stücke in Siena an die Seite ſtellen laſſen. Etwas unbeholfener, aber nicht unintereſſant ſind die Halter am *Palazzo del Podestà* in Bologna.

XVII. Abſchnitt.

Hofanlagen im Wohnhaus- und Palaſtbau. Form und Art.

Pfeiler- und Säulenhöfe. Licht- und Luftzufuhr. Aufbau und Faſſadengliederung. Freiſtützen, Bogen und Architrave. Ausſchmückung mit Malerei, Sgraffito und Stuck. Höfe des Palladio mit großer Ordnung, Galerien und Terraſſen.

307. Höfe mit und ohne Hallen.

Wohn-, Geſchäfts- und Repräſentationsräume im Hauſe ſind nach antikem Vorbild um einen offenen Hof gruppiert und durch Türen und Gänge und in den verſchiedenen Geſchoſſen durch Treppen miteinander verbunden. Bei kleineren Hausbauten bilden die Stockmauern die Hofgrenzen; bei größeren und bei Palaſtbauten ſind ihnen gedeckte Hallen vorgelegt, ſo daß die verſchiedenen Räume auch von dieſen aus erreichbar gemacht ſind. Dabei umziehen jene, entweder nur auf einer, oder auf zwei, drei und vier Seiten den Hof. Als Beiſpiele dafür mögen gelten: ein Bau ohne Hallenhof, das kleine Haus, das *Michelangelo* in Rom bewohnte; mit der Halle auf einer Seite, das Kaſino der *Villa Cesi*; mit Hallen auf zwei Seiten, der *Palazzo de Romanis* und *Palazzo Patrizi*; mit drei Seitenhallen der *Palazzo Lante*, der *Palazzo di Firenze* und *Palazzo Vicolo del'oro;* mit vier Seitenhallen der *Palazzo Farnese*, *Palazzo Sciarra*, *Palazzo Negroni*, *Palazzo Borghese*, *Palazzo della Cancelleria*, *Palazzo Sora* uſw., alle in Rom, wie auch ein großer Teil der Florentiner, Genueſer und Mailänder Paläſte. Kleine Höfe ſuchte man durch Anbauten oder perſpektiviſche Mätzchen (*Palazzo Spada* in Rom), oder durch Anordnung von Niſchen mit Brunnen- und Blumenanlagen ſcheinbar zu erweitern. Große Höfe wurden auch von Säulenhallen durchquert, um ſie bedeutender erſcheinen zu laſſen. (Vergl. *Palazzo Montecatini*, *Palazzo Bossi* und *Angelo Massimi*, *Palazzo Pamfilj* in Rom, den wunderbar ſchönen, mäßig großen Hof in der *Certosa* bei Piſa, mit dem Ziehbrunnen in der Querhalle, und den des *Palazzo dell' Collegio Elvetico* zu Mailand.)

Bei diefen einfachen rechteckigen oder quadratifchen Hofanlagen blieb die Renaiffance, wie fchon gefagt, nicht ftehen; fie zieht (vergl. *Serlio*, Lib. VII) auch die elliptifche Grundform, die Kreis- und Polygonform in den Rahmen ihrer baukünftlerifchen Tätigkeit. Auch den vorgelegten Ehrenhof mit oder ohne einen halbkreisförmigen Abfchluß verfchmäht *Serlio* nicht in Vorfchlag zu bringen. *R. Redtenbacher* (§ 200 a. a. O.) will die Hof- und Treppenanlagen im italienifchen Palaft- und Wohnbau eine Hauptrolle fpielen laffen und verfpricht fie in großen Zügen zu behandeln, hat aber über den Treppenanlagen die Hofanlagen im Verlaufe des Gefprächs vergeffen. Die Wahrheit feiner Behauptung, daß fie eine Hauptrolle fpielen, foll dabei nicht beftritten werden.

308. Vorgelegter Ehrenhof.

Der Aufbau der Hoffaffaden gefchieht, wie die Geftaltung des Grundplanes in verfchiedener Weife. Entweder werden die Hallen nur im Erdgefchoß durchgeführt und dann erheben fich über ihnen die mit Fenftern verfehenen Stockwerke, in Übereinftimmung mit jenen der Straßenfronten, oder auch in verminderter Anzahl, um eine vermehrte und beffere Luft- und Lichtzufuhr nach dem Hofinnern zu erhalten, wie dies in den Schlöffern von Urbino und Caprarola (vergl. Abb. 484), bei der *Sapienza* in Rom von *Giacomo della Porta*, dann beim *Palazzo Strozzi* in Florenz u. a. ausgeführt worden ift. An diefem ift das oberfte Gefchoß noch außerdem als offene Loggia (Säulenftellung mit horizontalem Gebälke) ausgebildet, wie an den Straßenfaffaden des *Palazzo Guadagni* und im *Vatikanischen Palast* durch *Raffael* im *Cortile S. Damaso*.

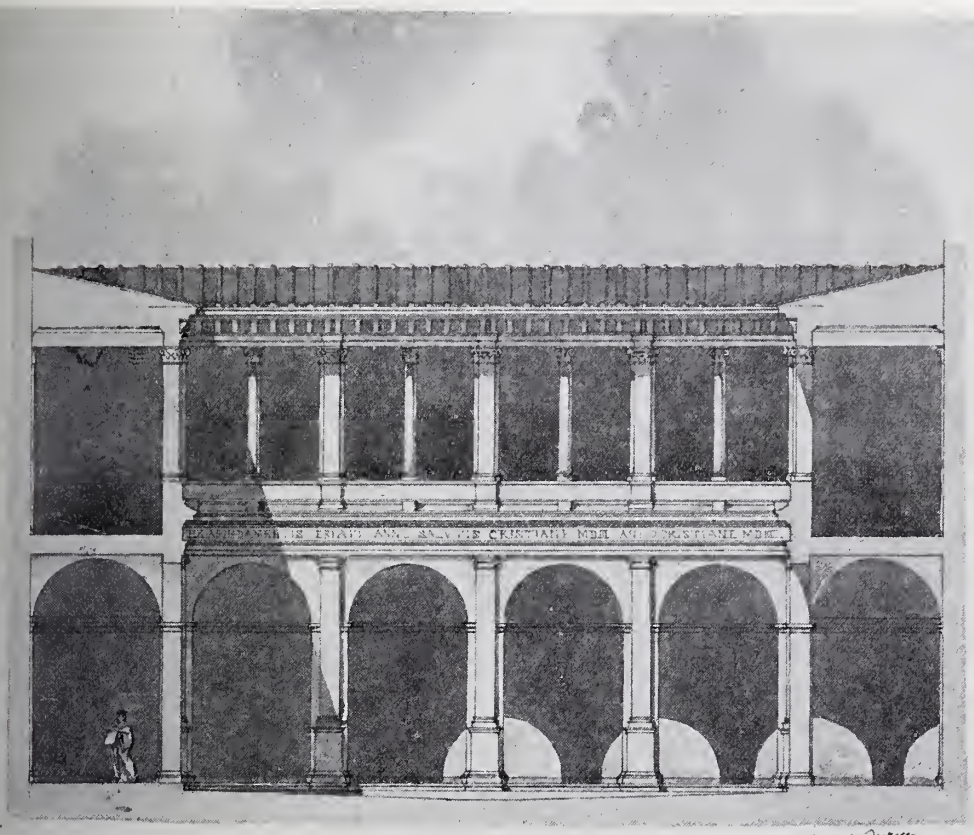
An Stelle der Binnenhöfe treten auch die nach einer Seite offenen, und bilden fo kleinere oder größere Ehrenhöfe, wobei der Abfchluß nach der Straße durch eine Blendmauer mit dem Einfahrtstor, ein Stockwerk hoch, bewirkt wird (*Peruzzi* beim *Palazzo Linotte* in Rom, und in Form eines Atriums bei der *Villa Sauli* in Genua; vergl. Abfchnitt XIV, Die Villen, und Abb. 335), oder fie öffnen fich nach einem reichen Gartentheater, wie bei *Palazzo Pitti* und den Genuefer Palafthöfen.

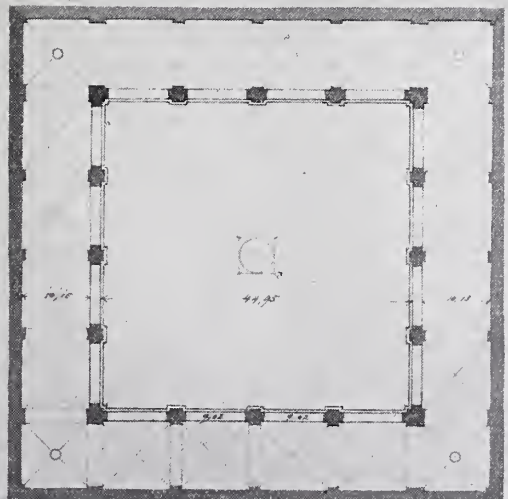
309. Architektonifche Durchbildung der Höfe.

Mit der architektonifchen Durchbildung der Höfe wird nicht gegeizt: Säulenhallen, Fenfter, Mauerflächen und Gefimfe erfahren die gleiche, wenn nicht eine höhere künftlerifche Bewertung wie die Straßenfaffaden, höchftens daß fie im ganzen und im einzelnen feiner abgeftimmt find und vielfach nichts von einer Übereinftimmung mit der Haltung der Straßenfaffade wiffen wollen. Man vergleiche in diefem Sinne die Florentiner Ruftikapaläfte, d. h. deren Straßenfaffade mit den Faffaden ihrer Binnenhöfe.

Bei den Backfteinpaläften Oberitaliens ift der gleiche Grundgedanke gewahrt, nur find dort die Gegenfätze nicht fo fchroff, gemildert durch die Eigenart des Baumaterials. Nach den Straßen und in den Binnenhöfen die gleiche Verzierungsluft und die gleiche Feinheit des Details. Die Höfe find durchweg, nach antiker Art, als Kompluvien angelegt, d. h. die Tagwaffer werden (zur Hälfte) nach dem Innern geleitet. Pfeilerhöfe und Säulenhöfe werden unterfchieden; beide Arten treten zu gleicher Zeit auf. Für jene gab die Gotik, für diefe die romanifche und die antike Baukunft die Anregung und das Vorbild. Die im Querfchnitt achteckigen Pfeiler treten im großen Hofe des Dogenpalaftes zu Venedig und in ganz reiner Form im Hofe des *Palazzetto di Venezia* zu Rom auf, den wohl gotifch begonnenen, mächtigen Bauten. Auch die Bologneſer Paläfte nehmen fie an. (Vergl. Pfeilerkapitelle im Hofe des *Hôtel Brûn* zu Bologna, Pfeilerquerfchnitte im Erdgefchoß des Dogenpalaftes und Pfeilerkapitelle im *Palazzetto Venezia*, Abb. 200 *a* u. 200 *b*.)

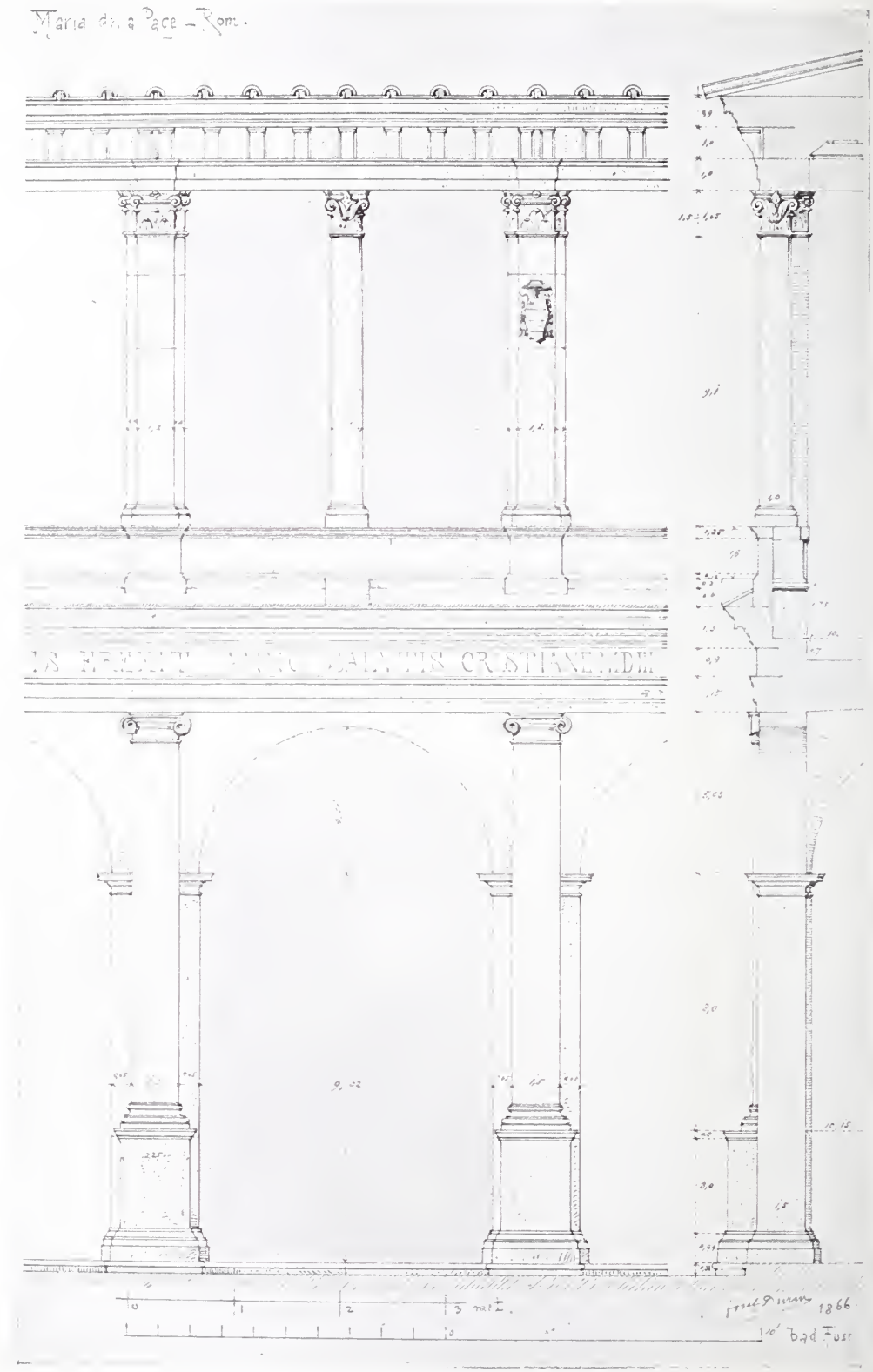
Abb. 469.





Grundriß und Gesamtansicht des Hofes von *S. Maria della Pace* in Rom. (*Bramante* 1503.)

Abb. 470

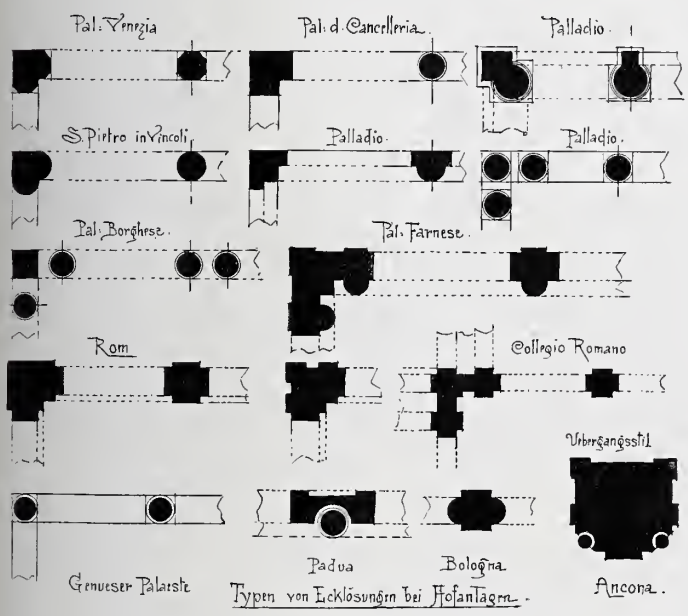


Hof in *S. Maria della Pace* zu Rom. Pfeilerſtellung mit Pilaſtern und Rundbogen im Erdgeſchoß, im Obergeſchoß Säulen- und Pfeilerſtellung mit Architraven.

Zur nahezu gleichen Zeit werden aber auch die antik-römiſchen Rechteckpfeiler mit vorgelegten Halbſäulen (großer Hof im *Palazzo di Venezia* zu Rom) und Pilaſtern (Hof von *Maria della Pace* in Rom [vergl. Abb. 469] von *Bramante* 1503) verwertet, aber auch zur antiken Säulenſtellung gegriffen (Schloßhöfe in Urbino und Gubbio von *Laurana* 1468, Abb. 478).

Die ſpäte Renaiſſancezeit und der Barockſtil verwenden den am *Palazzo di Venezia*-Hof zuerſt genannten antik-römiſchen, mit Halbſäulen und Pilaſtern beſetzten Rechteckpfeiler, oft durch alle Stockwerke durchgeführt, ohne ihre Liebe für die Säulen ganz aufzugeben. Mit Vorliebe werden dann gekuppelte Säulen genommen, wie die Höfe der *Brera*, des *Palazzo Marino* in Mailand (von *Alessi* 1555) und des *Seminario Arcivescovile*, des *Collegio Elvetico* daſelbſt mit ſeinen Doppelhöfen, dann beſonders die Höfe Genuas aus der Jeſuitenperiode (*Universität*, *Palazzo Ducale*, *Palazzo Durazzo*, *Brignole*, *Tursi-Doria*, *Grimaldi*, *Lomellino*, *Lecari*, *Spinola*) und ſchließlich der Prachthof der *Borghese* in Rom beweiſen (vergl. Abb. 471 u. 482).

Abb. 471.



Pfeiler- und Säulenſtellungen der großen Palaſthöfe.

310. Venezianiſche Höfe.

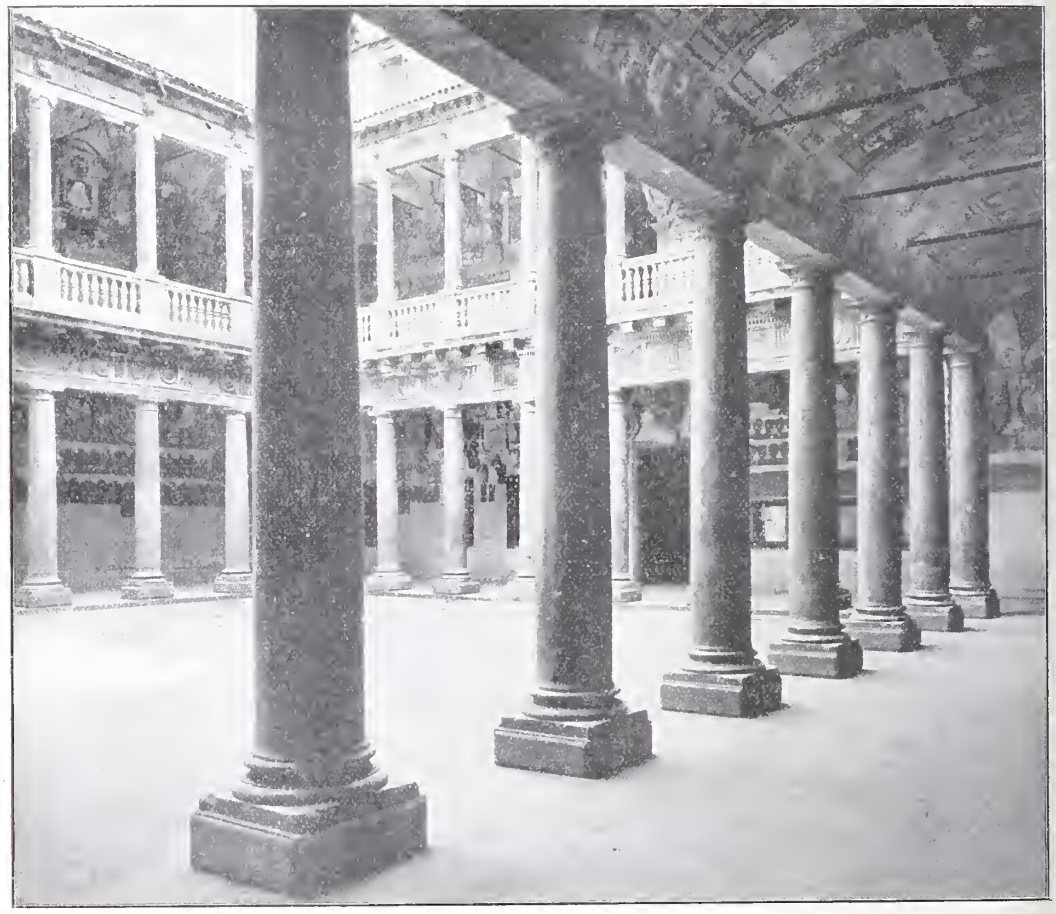
Die Venezianer Paläſte tragen bei der Geſtaltung ihrer Höfe nicht den Durchſchnittscharakter der lombardiſchen, der Bologneſer, Florentiner, der umbriſchen oder römiſchen Höfe. Zu einer übereinſtimmenden großen Anlage ſind ſie wohl durch die Eigentümlichkeit ihrer örtlichen Verhältniſſe nicht gekommen, aber trotzdem beſitzen ſie in ihrem Dogenpalaſte eine der großartigſten und prächtigſten Hofanlagen der Welt. Dieſer ſei am gleichen Platze der wohl einfachſte mit im Querſchnitt quadratiſchen Pfeilern errichtete Hof des *Fondaco de' Tedeschi* bei der Rialtobrücke gegenübergeſtellt, ein ſchlichter Pfeilerhof von etwa 27×27^{m} Seitenlänge.

Pfeiler mit Pilaſtern durch drei Stockwerke und mit ringsumlaufenden Galerien zeigt der *Palazzo Cornaro*, und bei kleineren Verhältniſſen der *Palazzo Grimani*, eine ſchöne Anlage von zwei ungleich großen Höfen. Rechteckpfeiler mit Bogen hat auch der Mailänder *Palazzo Arcivescovile* aufzuweiſen und das gleiche Motiv bei einer Ausführung mit Ruſtikaquadern der Pfeiler, Bogen und Pilaſter der Hof des *Palazzo Thiene* in Vicenza. Auch hier periodiſche Rückkehr zum Einfachen!

Auf dem reinen, einfachen Säulenhof der Florentiner bleibt auch neben *Laurana* der große *Bramante* bei ſeinem *Cancelleria*-Hofe beſtehen, wenn er

auch einmal bei *Maria della Pace* abgefchwenkt ift. Nicht die Meifter der Spätrenaiffance und des Barock haben den durch Pilafter und Halbfäulen verftärkten römifchen Rechteckpfeiler zuerft wieder aufgenommen, es war vielmehr um die Wende des XIV. Jahrhunderts der große urbinatifche Architekt. Der Hof von *Maria della Pace* und vor ihm der Hof des *Palazzo di Venezia* — und nicht der *Palazzo Farnese* — find die Markfteine für die Wiederaufnahme der Pfeiler

Abb. 472.



Hof mit geradem Gebälke der Univerfität zu Padua.

und deren Gliederung, nach dem Vorbild der antik römifchen Theater und Amphitheater, in die italienifche Renaiffance (vergl. Abb. 471).

Die Freiftützen der Hallen find nach antiker Art durch ein horizontales Gebälke (Architrav, Fries und Sims), oder mit unmittelbar auf den Säulen oder einem zwifchengefchobenen Gebälkftück ruhenden Bogen überfpannt. Das gerade Gebälk erklärt *L. B. Alberti* für die vornehmere Art (vergl. Abb. 472). Des öfteren wechfeln gerade Gebälkftücke mit Bogen ab, was bei der Annahme von gekuppelten Säulen bedingt und in reizvollfter Weife in dem Höfchen der Bruderfchaft *dello Scalzo* in Florenz beftätigt ift (vergl. Abb. 473).

Die um den Hofraum geführten Hallen find nicht auf allen Seiten von gleicher Tiefe (*Palazzo Giugni*, *Palazzo Strozzi*, Florenz). Oft find innerhalb

dieſer die Stocktreppen untergebracht (vergl. Erzbiſchöflicher Palaſt, Abb. 474, und *Palazzo Gondi* in Florenz). Bei kleinen Abmeſſungen der Höfe nimmt die Stocktreppe oft den ganzen Hofraum, dieſen auf drei Seiten umziehend, ein.

311. Freiſtützen.

Mit die älteſte Art der Freiſtützen ſind beim Hofbau, wie geſagt, die von der Gotik übernommenen achteckigen Pfeiler, wie ſie der *Palazzetto Venezia* zu Rom zeigt, und wie ſie der Spitalhof *S. Giovanni dei Genovesi* daſelbſt und einige der Bologneſer Hallen aufweiſen. Intereſſant ſind dabei die Löſungen der Kapitell-Bildungen, beſonders wo es ſich um die korinthiſierende Ordnung handelt. Einmal wird der Kelch achteckig wie der Schaft durchgeführt; das andere Mal geht er am Rande in die volle Kreisform über, und demgemäß ſind die Akanthusblätter bald an die Ecken des Kelches geſetzt, bald bedecken ſie ſeine gerade Vorderfläche. (Vergl. die Bildungen im Hofe des *Palazzo Hôtel Brûn* in Bologna und *Palazzo Fava* daſelbſt, bei dem auch gezeigt iſt, wie die Kapitellbildungen ſich vollzogen haben, wenn zwei Halbſäulen ſich ſeitlich an den viereckigen Kernpfeiler anlehnen).

Abb. 473.

Kleiner Säulenhof in dem Brüderſchaftsgebäude *dello Scalzo* in Florenz mit Rundbogen und Architraven abwechſelnd überſpannt.

312. Eckſtützen.

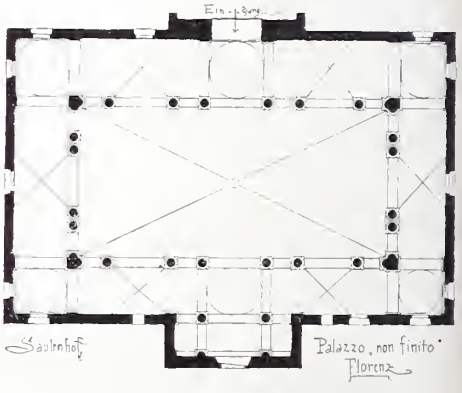
Bei den viereckigen Pfeiler- und Säulenhöfen iſt die Bildung der Eckſtützen ſtets Gegenſtand eines eingehenden Studiums oder Nachdenkens geweſen, da jeder Meiſter von Belang etwas anderes verſuchte. Diejenigen der Frührenaiſſance, welche Achteckpfeiler oder Säulen anwendeten, ſtellten wie die Alten die gleichen Stützen, die ſie an den Seiten gebrauchten, auch in die Ecken. Da ſie dabei meiſt die doriſche oder korinthiſche Ordnung verwerteten und beide Kapitellformen peripteriſch ohne Umbildung verwendet werden konnten, ſo löſte

fich die Frage von felbft; und kam einmal die jonifche zur Anwendung, dann war man naiv genug, die Polfter fämtlich nach einer Seite zu richten, wie dies in der Loggia der *Villa Careggi* und in dem oblongen Hof der *Certosa* bei Florenz der Fall ift. *Bramante* wollte bei feinen hohen Hof-Faffaden in der *Cancelleria* zu Rom die Ecken, für das Auge wenigftens, fefter ausfehend haben und erfetzte die Eckfäulen durch Winkelpfeiler. Etwas eigenartig geriet dem Architekten des Hofes von *S. Pietro in Vincoli* zu Rom die Ecklöfung, indem er zwei Halbfäulen im rechten Winkel gegeneinander ftellte und fo einen herzförmigen Querfchnitt der Eckftützen bekam. Im Hofe des *Palazzo Borghese* zu Rom ordnete der Meifter einen Viereckpfeiler bei den Ecken mit Vollfäulen nach zwei Seiten an. Weniger einfach wurde der Fall bei der Verwendung von Rechteckpfeilern mit vorgelegten Halbfäulen, wie am *Palazzo Farnese* in Rom, wo fich *Sangallo* mit einem vortretenden Eckpfeiler und anftoßenden Halbfäulen half. Auch im Hofe des *Collegio Romano* wurde eine eigenartige Löfung verfucht, und *Cigoli* hat im Hofe des *Palazzo Non finito* zu Florenz (vergl. Abb. 475) auch die Herzform gewählt, fie aber durch das Vortreten der Pilafter etwas erträglicher gemacht. Intereffant ift dabei, wie er fich bei der Verjüngung der Säulen half, indem er eine Pfeilerkante zwifchen den Kapitellen vortreten ließ und fie mit

Abb. 474.

Unregelmäßiger Säulenhof im Erzbifchöflichen Palafte zu Florenz.

Abb. 475.



Rhythmifche Säulenftellungen im *Palazzo Non finito* zu Florenz.

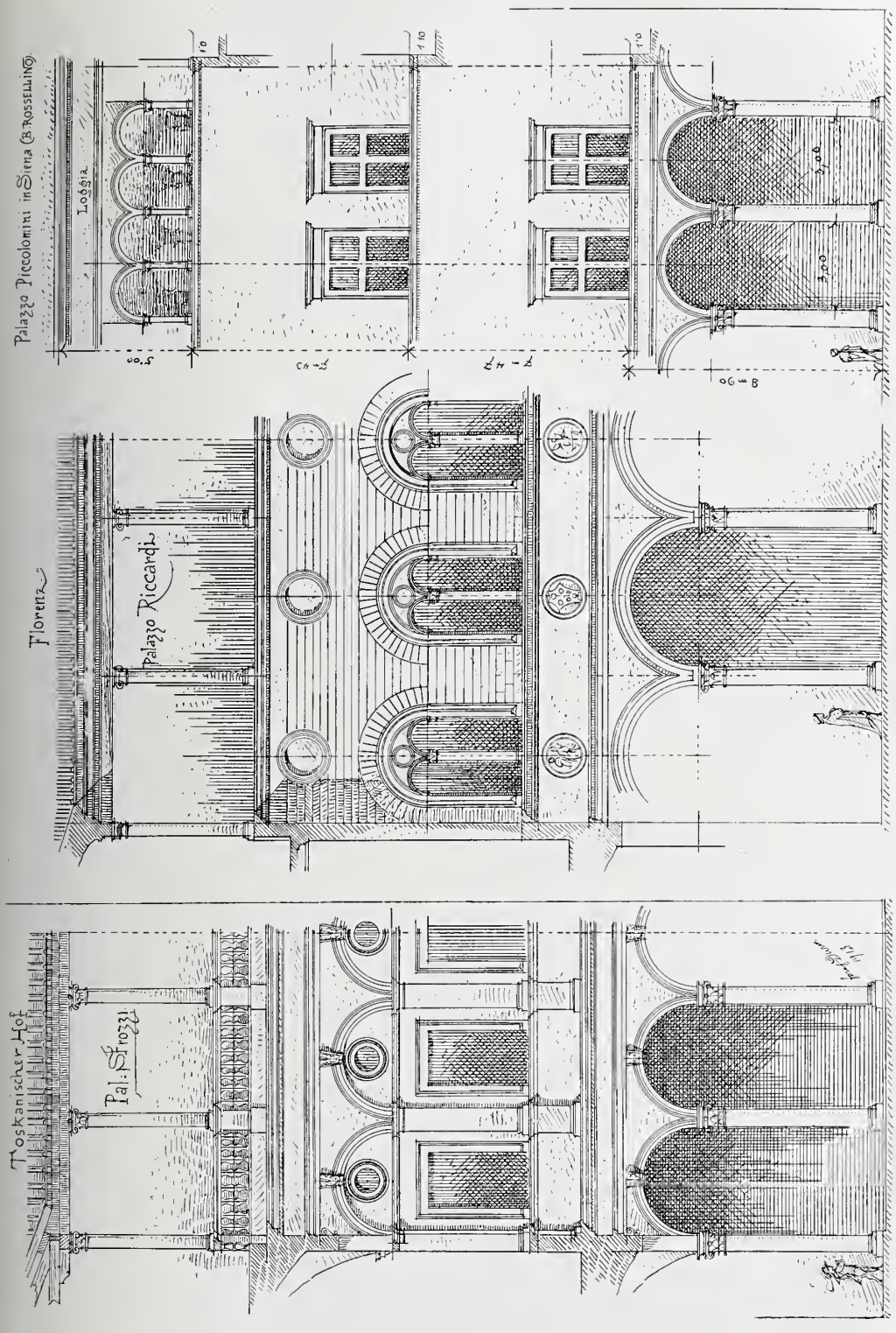


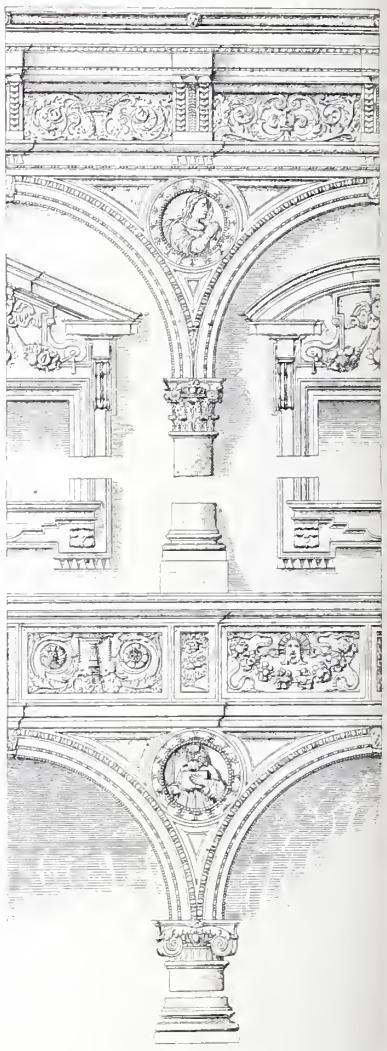
Abb. 476. Fassadensysteme von Binnenhöfen in Florenz und in Siena.

den Kapitell-Gliederungen verkröpfte. *Palladio* verstärkte die Abstützung der Ecken dadurch, daß er in einem Falle drei Säulen im Winkel zusammenstellte; ein andermal, bei Verwendung von Pfeilern mit Halbsäulen, legte er in der

Ecke einen ausfpringenden Pfeiler ein, dem er die gleiche Ausladung gab wie den vorgelegten Halbfäulen.

Scamozzi verwendete bei den Ecken gleichfalls Pfeiler, ftellte aber neben diefelben nur an der Schmalfeite des Hofes Säulen auf und half fich über die ungleichen Interkolumnien der Säulen im Hofe dadurch weg, daß er bei der Überdeckung Architrave wählte. Sie geftatteten unter allen Umftänden eine größere Freiheit in der Bewegung als die Anwendung von Bogen.

Abb. 477.



Säulenhof, im Obergefchoß mit Blendarkaden und Rechteckfenftern, des *Spedale maggiore* zu Mailand[187]).

313. Archivolte und Bogenzwickel.

Die Art der Eckftützen hatte aber wieder Befonderheiten bei den Archivolten im Gefolge, weil nur bei winkelförmigem, gleichfchenkeligem Querfchnitt der Eckpfeiler, wie sie *Bramante* im Cancelleriahof zu Rom ausführte, eine klaffifche Löfung der Archivolt-Anfätze, ohne Verftümmelung, möglich war. Alle toskanifchen Säulenhöfe zeigen (vergl. Abb. 476, Hof des *Palazzo Strozzi*, *Riccardi* und *Piccolomini*), wo Eckfäulen zur Anwendung kamen, eine folche beim Zufammentreffen der Archivolt-Profile. Beim Zufammenftoß der Bogenprofile auf den Zwifchenfäulen hielt man fich mehr an Löfungen, wie fie am *Diokletians*-Palafte in Spalato und an fpätrömifchen Bauten in Syrien vorkommen, als an Bildungen aus der Blütezeit. Am Rektorenpalaft in Ragufa half man fich in halbmittelalterlicher Weife dadurch, daß man die Profile auf eine Schräge auflaufen ließ, was zwar nicht nach Meifter *Michelozzo* ausfieht, aber füglich doch, als von ihm herrührend, angenommen werden kann. Auch bei der Profilierung der Archivolte wird verfchiedentlich auf diejenige der fpätrömifchen Weife[186]) zurückgegriffen, indem man jene als Frucht- und Blumenfchnüre ausbildete oder Flächenornamente in Form von Rankengefchlingen auflegte (Bogen in der *Maddalena de'Pazzi* u. a. zu Florenz).

Die Bogenzwickel zwifchen den Archivolten und Gefimfen wurden dann entweder einfach umrahmt (vergl. den Erzbifchöflichen Palaft in Florenz), oder fie wurden mit Medaillons ausgefetzt, welche Rofetten tragen, wie im zweiten Hofe von *S. Croce* in Florenz, während die hierdurch weiter entftandenen kleinen Zwickel mit Putten und Ornamenten gefüllt wurden. Statt der Rofetten kommen auch Figurenmedaillons, wie z. B. im Hofe des *Spedale maggiore* zu Mailand (vergl. Abb. 477 u. Abb. 5 der Straßenfaffade diefes Baues) vor.

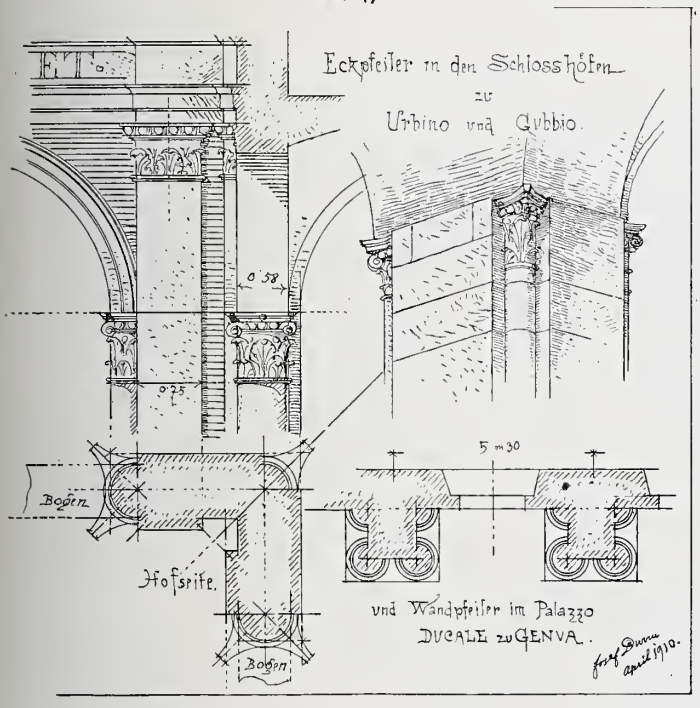
[186]) Siehe Teil II, Bd. 2, 2. Auflage (Abb. 454, S. 410) diefes „Handbuches".

[187]) Fakf.-Repr. nach: CASSINA, F. *Le fabbriche più cospicue di Milano.* Mailand 1844.

Traten an Stelle der Bogen die Architrave, ſo mußten dieſe bei größerer Legweite beſonders konſtruiert werden, und die Renaiſſance griff hier, wie die Alten, zum ſcheitrechten Bogen. Kräftig ausgebildet treffen wir dieſe Konſtruktionsweiſe im Hofe des *Palazzo Maffei* zu Verona, bei dem die antiken Architravgliederungen mit Triglyphen in origineller Weiſe durch einen ſcheitrechten Ruſtikabogen unterbrochen ſind (vergl. Abb. 148). 314. Architrave.

Formal ganz anders geſtalteten ſich die Arkaturen, ſobald Backſteine das Baumaterial für die Bogen bildeten. Auf den Flächen entwickelte ſich dann die ganze luſtige Formenwelt in flachen figürlichen und vegetabiliſchen Gebilden, wie ſie der oberitalieniſchen Backſteinarchitektur bis ſüdlich nach Bologna eigen iſt. Putten, die an Rebzweigen emporklettern, Puttenköpfchen mit Flügeln und dergl. füllen in breiten Streifen die Stirnſeiten der durch wenige Zierglieder umſäumten Bogen, die durch eingepreßte Flachornamente geſchmückt oder bei der Ausführung aus glatten Keilſteinen mit einem verzierten Bogen umzogen ſein konnten (*Certosa* bei Pavia; Bauten in Ferrara, Faenza, Bologna, vergl. Abb. 87). 315. Backſteinbogen.

Abb. 478.



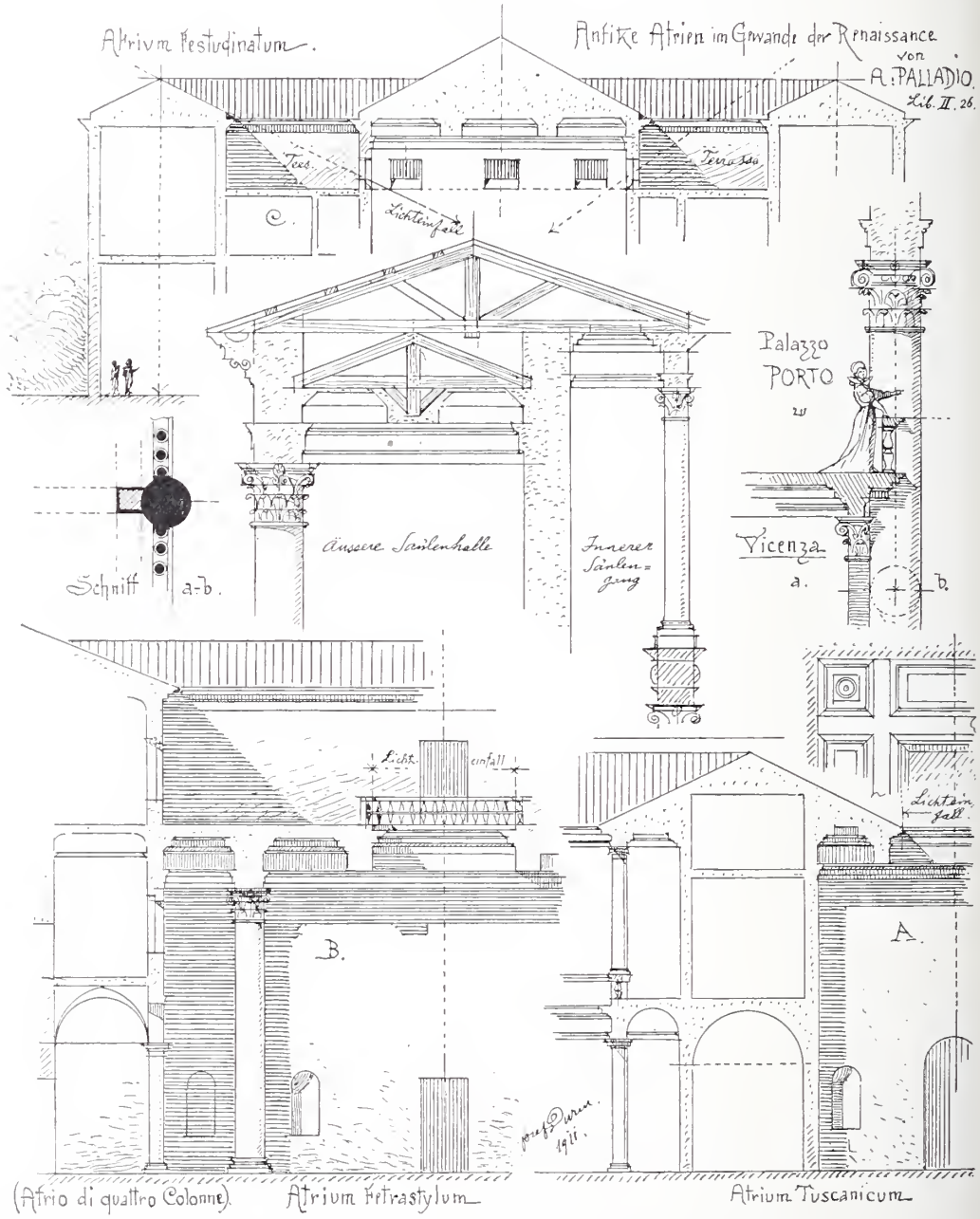
Eckpfeilerbildungen in den Schloßhöfen zu Urbino und Gubbio und Wandpfeiler im *Palazzo Ducale* zu Genua.

Die großen Bogenzwickel werden auch hier mit Medaillons figürlichen Inhaltes ausgeſchmückt, die kleinen mit gemalten oder plaſtiſchen Ornamenten oder wieder mit Figürchen. Bei den breiten Archivolten des großen Hofes der *Certosa* bei Pavia iſt das Zuſammentreffen derſelben durch Vorſetzen auf Konſolen ſtehender Einzelfigürchen maskiert und die Ausführung durch Verwendung der Polychromie noch reicher geſtaltet. Eine eigenartige Dekoration der Bogenzwickel wird bewirkt, wenn Hauſteine, Putz und glaſierte Terrakotten miteinander derart abwechſeln, daß die Freiſtützen, Bogen und horizontalen Geſimſungen aus Hauſteinen, die Zwickel verputzt und die Putzflächen mit glaſierten Terrakotten der *Robbia* ausgefüllt ſind, wie dies in ſo glänzender Weiſe an den Bogenhallen des großen Hofes der *Certosa* bei Florenz, bei den Hallen des Findelhauſes daſelbſt, beim *Spedale del Ceppo* in Piſtoja u. a. O. betätigt iſt (vergl. auch Taf. III).

Einen Verſuch, den Querſchnitt eines Eckpfeilers in ſachgemäßer Weiſe zu formulieren, machte *Laurana* in ganz gleichbedeutender Weiſe in dem Hofe der Schlöſſer zu Urbino und Gubbio (vergl. Abb. 478), wobei beſonders auf die 316. Hoffaſſaden.

Anordnung der $^1/_4$-Säule auf der Innenfeite zu achten ift. Die Herren *Laurana* oder *Pontelli* haben fich die Sache angelegen fein laffen. Eine Travée

Abb. 479.



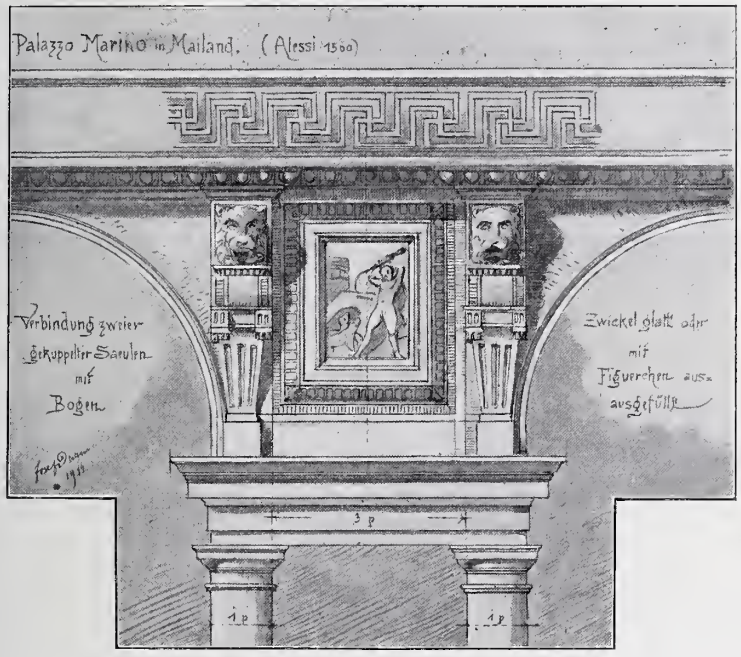
Hofanlagen des *Palladio*. Antike Atrien im Gewande der Renaiffance.

der Hof-Faffade um die Zeit von 1468—82 gibt eine Abbildung in Abfchn. XX a: „Schloßbauten“, die zeigt, in wie vollendeter Weife *Laurana* das antike Detail „nachzuempfinden“ verftanden hat. Der Hof ift einer der fchönften der

Renaiſſancekunſt überhaupt und von geradezu packender Wirkung durch das Ebenmaß der Verhältniſſe und die ſchönen Einzelheiten und nicht zuletzt durch den glücklich gewählten Maßſtab, durch deſſen Größe man tatſächlich überraſcht iſt. Frei und luftig, nicht zu ſehr in die Höhe getrieben, gibt ſich dieſe klaſſiſche Hofanlage.

Eine eigenartige Häufung von $^1/_4$ und $^3/_4$ Säulen an den einſpringenden und ausſpringenden Pfeilerecken der Mittelpartie der Hoffaſſade tritt am *Palazzo Ducale* zu Genua auf. Des Guten wohl etwas zu viel! (Vergl. Abb. 478.) Dagegen zeigen die Hoffaſſaden des *Palazzo Piccolomini* in Siena etwas zu wenig mit ihrem faſt noch mittelalterlichen Aufbau (vergl. Abb. 476).

Abb. 480.



Hof mit gekuppelten Säulen, darüber Architrav und halbkreisförmige Bogen im *Palazzo Marino* zu Mailand.

Nun blieb die Renaiſſance aber auch bei der Löſung einfacher Probleme nicht ſtehen, und was *Jacob Burckhardt* ſo treffend bemerkt, „daß die römiſchen Palaſthöfe alle denkbaren Kombinationen umfaſſen, den erhabenſten Pfeilerbau mit Halbſäulen und die ſchönſten Säulenhallen“ — das trifft für die Höfe aller kleineren und großen Plätze Italiens zu.

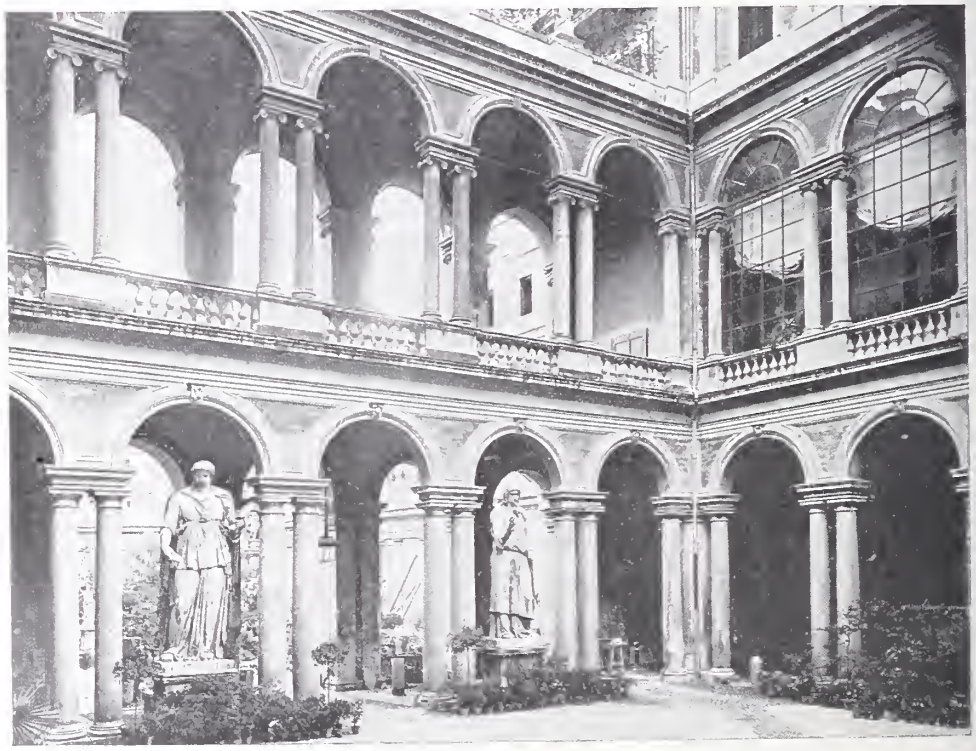
Von dieſen Kombinationen muß wieder der Hof von *Maria della Pace* vorangeſtellt werden mit ſeiner horizontalen Überdeckung der aufſtrebenden Stützen im Obergeſchoß über der unteren Bogenhalle.

Auch die Auflöſung der Arkaturen im Obergeſchoß in doppelte Kleinbogenſtellungen über weiten Bogen des Untergeſchoſſes, getrennt durch einen reichen, breiten Ornamentenfries, im *Palazzo Bevilacqua* zu Bologna, iſt ein folgerichtig architektoniſcher Gedanke, der dort reizend zum Ausdruck gebracht iſt.

Abb. 481.

Hof der *Brera* in Mailand.

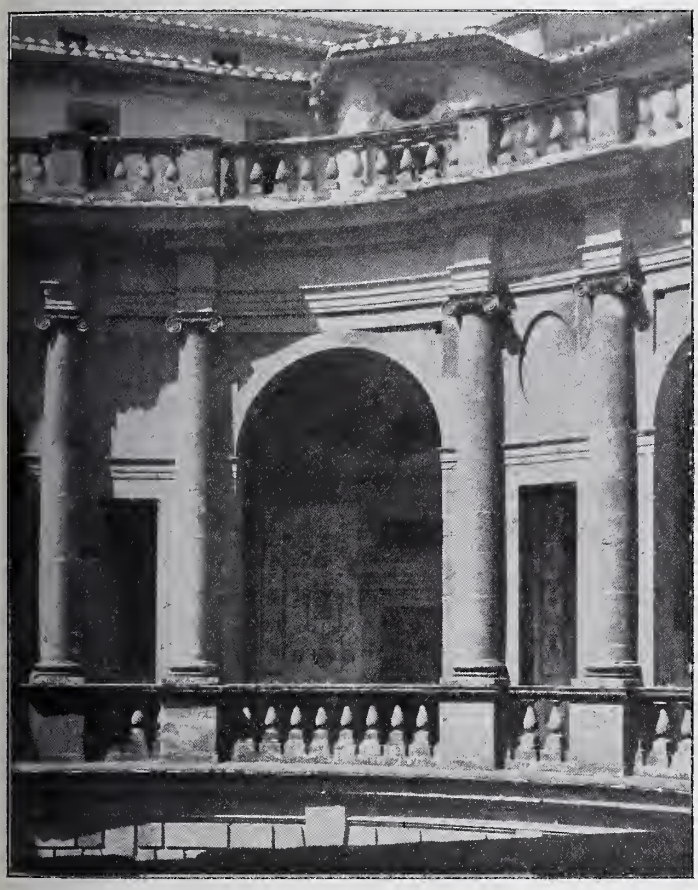
Abb. 482.



Vom Hof des *Palazzo Borghese* zu Rom. (Nach: *Il Barocco a Roma Parte IIa. Tav. 18. Società Italiana di Edizioni Artistiche*).

Elegant und doch mächtig wirkt der von vier Faſſaden umſchloſſene Hof der *Cancelleria* zu Rom mit den zwei gleichartigen, aber in den Säulenhöhen abgeſtuften Bogenhallen übereinander und den darüber hochgeführten, durch kleine Fenſter belebten zwei Halbgeſchoſſen, die durch Großpilaſter zu einem Geſchoſſe nach außen zuſammengezogen ſind. Die Verhältniſſe zwiſchen den Abmeſſungen der Hoffläche und der Höhe der ſie begrenzenden Faſſaden gehören zum vortrefflichſten, was je geſchaffen wurde.

Abb. 483.



Rhythmiſche Halbſäulenſtellungen im Rundhofe des Schloſſes zu Caprarola.

Ebenſo großartig, nur noch mächtiger iſt die Wirkung des Hofes des *Palazzo Farnese* zu Rom mit den Pfeilerhallen im Unter- und Mittelgeſchoß, bei geſchloſſenen, nur durch Fenſter und dreifach gegliederte Pilaſter belebten Wänden eines Obergeſchoſſes. In dieſen von hohen Stockwerkfaſſaden umgebenen, bedeutend wirkenden Hofanlagen ſowohl, als auch in den kleinen zierlichen Höfchen voll Poeſie und Anmut ſteht die Renaiſſancebaukunſt einzig und unübertroffen da, indem ſie einem uralten Gedanken, hervorgerufen durch veränderte Lebensverhältniſſe, neue Form gab. Der mittelalterliche Hof des *Castello* der *Visconti* in Pavia könnte hier noch, was Ebenmaß und Reichtum der Einzelformen anbelangt, zum Vergleiche herangezogen werden.

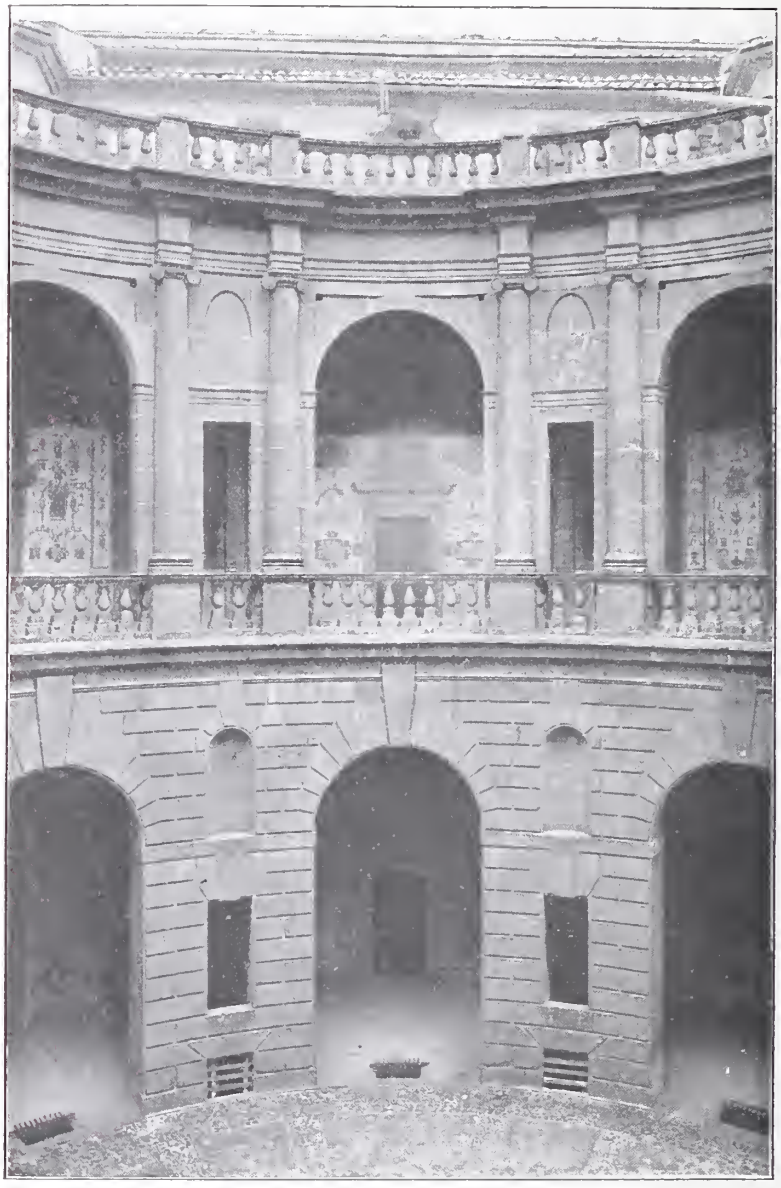
Auf ſchöne, kleinere Höfe in Privathäuſern, beſonders in Bergamo, wurde durch die einſchlägigen Abbildungen ſchon aufmerkſam gemacht.

Neue intereſſante Verſuche machte *Palladio* bei verſchiedenen ſeiner Bauten, indem er die große Ordnung auch im Binnenhof einzuführen ſuchte. Die mächtigen Säulen gehen durch zwei Stockwerke, ihren Schäften ſind Konſolen oder Pfeilervorſprünge angegliedert, welche die Architrave und Gebälke des Umganges im Obergeſchoß aufzunehmen haben (vergl. *Palazzo Porto* in Vicenza, Abb. 479) — eine Löſung zur Not, aber keine organiſche. Er verſuchte ſich auch mit Überſetzungen griechiſch-römiſcher Atrien in die Sprache der

317. Hofanlagen des *Palladio*.

Renaiſſance. Sein *Atrium tuscanicum* und *tetrastylum*, das *Atrium testudinatum* — gedeckter Hof mit hohem Seitenlicht — zeigen (Abb. 479), was er gewollt hat. Beachtenswert iſt die Anordnung der Decken und Dächer bei den Bauten, die

Abb. 484.



Rundhof im Schloſſe bei Caprarola mit Quaderpfeilern im Erdgeſchoß und Pfeilern mit vorgelegten Halbſäulen im Obergeſchoß.

nach außen die große Ordnung und im Innern eine zweigeſchoſſige Anlage darſtellen (vergl. auch die Anordnung im Tempel zu Päſtum, Baukunſt der Griechen im II. Teil, Bd. 1 dieſes „Handbuches“).

318. Hoffaſſaden mit gekuppelten Säulen.

Von großem Reiz und großer Vornehmheit ſind die Hoffaſſaden mit Bogenſtellungen auf gekuppelten Säulen, auf die beim *Palazzo Marino* in Mailand ſchon hingewieſen wurde und deren Detail in Abb. 480 näher gewürdigt iſt.

Der Vertikalismus der Säulen fetzt fich über dem Kämpfergebälke in Form von Konfolen mit Löwenköpfen fort, die den zwifchengefchobenen mit Figurenrelief gefchmückten Rechteckfeldern gewiffermaßen als Rahmen dienen.

Abb. 485.

Hof des *Archiginnasio* zu Bologna.

(In beiden Gefchoffen Pfeiler mit vorgelegten Pilaftern durch Rundbogen verbunden und ringsum von gewölbten Wandelgängen umzogen.)

Mehr durch Größe, Einfachheit und fchönes Material, unter Verzicht auf jedes Ornament wirken, entgegen dem Hofe des *Palazzo Marino* mit feinen überreichen Auszierungen mit Ornamenten und Figurenbildwerken, die Prachthöfe der *Brera* in Mailand (vergl. Abb. 481) und des *Palazzo Borghese* in Rom (vergl. Abb. 482) mit ihren fchlichten Bogen auf den ftrengen, gekuppelten Säulen.

Ins Flache überfetzt, mit rhythmifcher Stellung von Halbfäulen bei durchbrochenen Pfeilern, die im Gefchoß zu ebener Erde nur glattes Quadergemäuer zeigen, find die gekuppelten Säulen, wenigftens dem Gedanken nach, verwertet

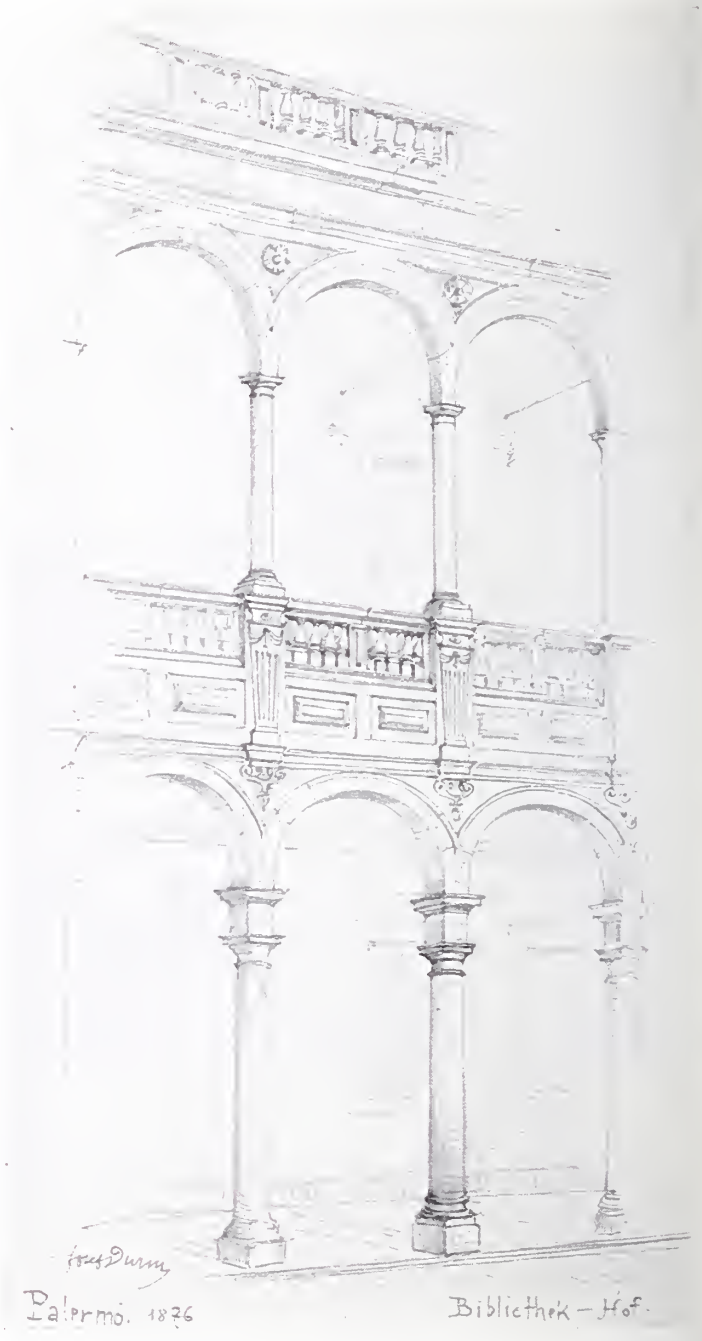
in den intereſſant aufgebauten Faſſaden des Schloßhofes zu Caprarola (vergl. Abb. 483 u. 484).

Durch zwei Geſchoſſe geführt ſind die Hoffaſſaden des *Archiginnasio* zu Bologna. Die ringsumlaufenden Wandelhallen ruhen auf viereckigen Pfeilern, die durch Pilaſter dorifcher Ordnung auf Poſtamenten, im Erdgeſchoß gegliedert ſind, und an Stelle der Triglyphen, Wappenkartuſchen im Frieſe tragen. Die Vertikalgliederung geht bis zum Dachgeſimſe, nicht aber durch dieſes hindurch. Die Profilierungen ſind einfach und edel (vergl. Abb. 485).

Einen Seitenſprung macht die Hoffaſſade der Univerſität zu Palermo, mit der Durchführung der Vertikalen, durch das Einfügen von Hermenpfeilerchen zwiſchen die Säulen des erſten und zweiten Geſchoſſes (vergl. Abb. 486). Den Schluß, das letzte iſt nicht immer das beſte, ſoll der Hof mit gewundenen Säulen im *Palazzo Marzano* in Turin bilden, wohl unter dem Einfluß des *G. Guarini* entſtanden (vergl. Abb. 487).

Einen beſonderen Reiz gewähren die Höfe noch durch die Verwendung koſtbaren Materials bei ihren Architekturteilen (Marmor und Granit). Aber auch der bunte, d. h. dunkelrote Backſtein (Cremona, Bologna), der gewöhnliche Sand- und Kalkſtein bleiben in Ehren, ebenſo der uralte Putz. Die Belebung

Abb. 486.

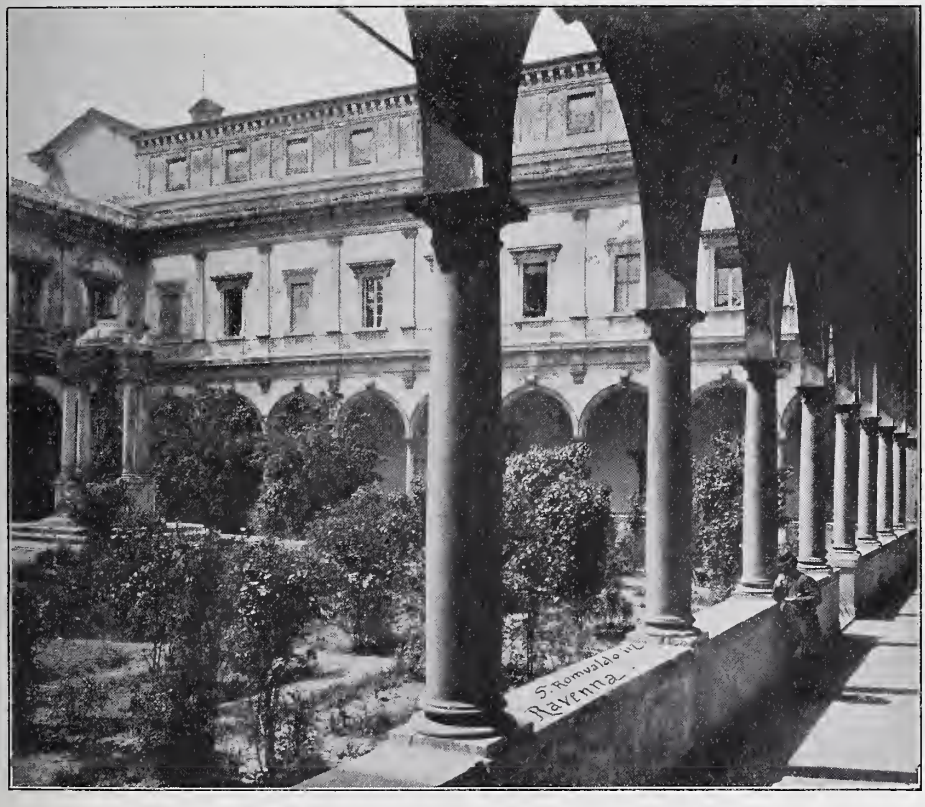


Hof mit vertikaler Teilung zwiſchen den Freiſtützen der Wandelhallen des I. und II. Geſchoſſes der Bibliothek in Palermo.

Abb. 487.

Hof des *Palazzo Marzano* in Turin.

Abb. 488.



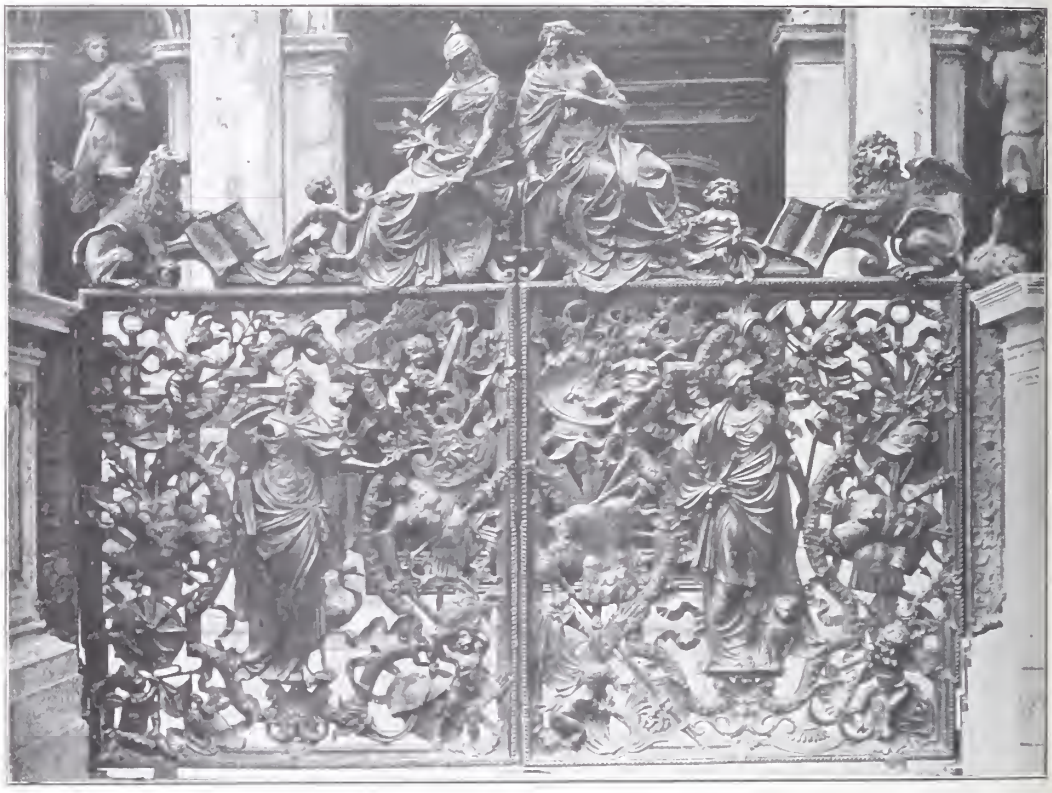
Hof von *S. Romualdo* zu Ravenna, im erſten Geſchoß mit Säulenhallen, im Obergeſchoß geſchloſſene, durch Pilaſter und Fenſter unterbrochene Wandflächen, Ausſchmückung des Hofes mit Brunnen und Blumen.

der Putzflächen durch Malereien (Paläfte in der Lombardei, befonders der Mailänder Palaft, früher *Aliprandi-Taverna*, jetzt »*Ponti*« genannt, eine farbige Anficht bei *Gruner* a. a. O.), durch *Sgraffiti* oder Stuckaturen (*Palazzo Spada* in Rom) tragen dazu bei, den Binnenraum behaglich und wohnlich und zum ruhigen und kühlen Aufenthalt in heißen Sommertagen zu machen.

319. Schmuck und Abfchluß der Höfe.

Blumen- und Pflanzenanlagen innerhalb der Palafthöfe fcheinen ausgefchloffen, da fich nur geplattete und gepflafterte Bodenflächen mit einem Gefälle nach der Mitte zur Ableitung der Meteorwaffer finden. Ein Schmuck durch Statuen, Vafen, Topfpflanzen, Brunnen ift aber dennoch möglich,

Abb. 489.



Abfchlußgitter vor der *Loggetta* beim *Campanile* in Venedig.

wie Abb. 488 zeigt. Im Hofe des Dogenpalaftes ftehen die Bronze-Puteale des *Alfonso Alberghati* (1559) und des *Nicolò de Conti* (1556), in dem des *Palazzo vecchio* und des *Palazzo Gondi* in Florenz die hübfchen, kleinen Zierbrunnen.

Metallene Gittertore als Abfchlüffe der Hofarkaden oder der Zugänge von Bogenhallen find wohl zu treffen; fie gehören aber dann meift nicht der guten Zeit an, oder fie entbehren jeder höhern Kunftform. Das befte, was hier noch erhalten ift, findet fich in den Kirchen als Kapellenabfchlüffe in Bronze und Eifen. (*S. Maria in Organo* in Verona hat köftliche kleine, 1 m hohe Gittertürchen aus dem XVII. Jahrhundert, die der Beachtung wert find, was Schönheit der Kompofition und Zierlichkeit der Arbeit anbelangt. Andere finden fich in Florenz, in *S. Petronio* zu Bologna und in Rom [188]).

[188]) Schöne Abbildungen von metallenen Gittertoren aus dem XV. und XVI. Jahrhundert aus Rom, Lodi und Mailand finden fich bei L. Gruner a. a. O. Taf. 62. Weitere Hinweife bei den Sakralbauten.

Der prächtigſte Abſchluß wird aber immer derjenige an der *Loggetta* beim *Campanile* auf der *Piazzetta* in Venedig ſein, das mit Figuren und Waffentrophäen geſchmückte Werk des *Antonio Gai* (vergl. Abb. 489). Ein anderes, einfacheres Stabgeländer mit Spitzen, Bünden und Schnörkeln befindet ſich am Haupteingang des Arſenals in Venedig u. a. O.

XVIII. Abſchnitt.

Innerer Ausbau.

Türrahmen und Türflügel, Art der Herſtellung, Material, Wandtäfelung, Gobelins und bemalte Wandflächen, Deckenbildungen, Art der Ausführung, Holzdecken und gewölbte Decken, Fußböden, Kamine, Aborte, Hausbäder.

Der innere Ausbau der Renaiſſance ſoll und kann ſich hier nicht mit allen techniſchen Einzelheiten am Bau, die ihm zurzeit einverleibt ſind, befaſſen, was beſonders für die Blechnerarbeiten, die Glaſer- und Schloſſerarbeiten, ſoweit dieſe Beſchläge von Fenſtern und Türen umfaſſen, gilt. Auch gewiſſe Inſtallationsarbeiten ſind ausgeſchloſſen, die einen Hauptbeſtandteil unſeres modernen Ausbaues bilden. Die kunſtvollen Beſchlägearbeiten und Verſchlußvorrichtungen an den Fenſtern und auch Türen gehören der franzöſiſchen und nicht der italieniſchen Renaiſſance an und ſind auch dort erſt ſpät eine dankbare Aufgabe des Kunſtgewerbes geworden. Das Gleiche gilt für die Kunſtverglaſungen. Was zu ſagen notwendig war, iſt im Abſchnitt XVI (Fenſter und Türen) der Zuſammengehörigkeit, der Dürftigkeit des Materiales und ſeiner Unterlagen wegen, geſagt worden. Wohl ſind es auch die klimatiſchen Verhältniſſe des Landes, die nicht ſo ſtark zu einer raffinierten Ausbildung der genannten Artikel (Vorrichtungen von Fenſterverſchlüſſen) zwangen, als diesſeits der Alpen.

320. Gang- und Zimmertüren.

Die Türöffnungen im Inneren der Wohngebäude bilden durchweg ein aufrechtſtehendes Rechteck im Verhältnis von durchſchnittlich 1 : 2, bald etwas darüber, bald etwas darunter. Die Umrahmungen ſind entweder glatt oder nach Art der ſteinernen Fenſtergeſtelle gegliedert, zeigen alſo die antikiſierenden Architrav-Leiſten mit und ohne Ohren (mit ſolchen z. B. der Türrahmen in der *Sala di Leone X.* im *Palazzo vecchio* zu Florenz), von ziemlicher Breite, die oft bis $^1/_4$ oder $^1/_5$ der lichten Weite der Türöffnung beträgt. Reicher geſtaltet wird der Rahmen durch ähnliche Zutaten, wie ſie bei den Fenſtern erwähnt wurden, durch Konſolen mit geraden oder Giebel-Verdachungen, beide oft nur gemalt neben dem plaſtiſchen Rahmen (Tür an der Schmalſeite der Loggien *Raffael's* im Vatikan), oder durch Säulen mit antikem Gebälke und Giebel umſchloſſen (*Sala de'Ducento* im *Palazzo vecchio* zu Florenz), oder in koſtbarſter Weiſe in der *Anticamera* des Dogenpalaſtes in Venedig mit liegenden Figuren auf den Giebelſimſen. Die Umrahmungen ſind dabei nicht immer aus dem gleichen Material wie die Türflügel, ſondern des öfteren unter Weglaſſung aller Profile aus den koſtbarſten und farbenreichſten Marmorſorten hergeſtellt (*Palazzo Pitti* in Florenz, *Anticamera* des Dogenpalaſtes). Das Spiel ihrer Farben und Adern machen Gliederungen überflüſſig.

Muſtergültig, ſchön und ſachgemäß ſind die Umrahmungen der Salontüren im Schloſſe zu Urbino zu einer verhältnismäßig frühen Zeit der Renaiſſance (1468—82) gebildet und ornamentiert. Sie wollen nur die Öffnungen umſäumen und ſind frei von allen bombaſtiſchen Zutaten, mit denen die ſpäteren Epochen ſo freigebig waren. Der begleitende Apparat von Pilaſtern, Säulen und Aufſätzen tritt hier noch nicht auf. Mit wohltuender Sachlichkeit und Ruhe iſt die Aufgabe gelöſt. Der Öffnung zunächſt der ſchmale, leiſtenartige Einfaßſtreifen (vergl. die Tür im *Salone del Trono*), dem ein breites, ornamentiertes Band, reich mit Früchten und Emblemen verziert, folgt, und dann wieder ein ſchmaler Einfaßſtreifen, der nur wenig verziert iſt, darüber ein horizontaler Abſchlußfries mit Fruchtgehängen oder Palmetten-Ornamenten und als oberſter, krönender Abſchluß eine wenig aufdringliche Verdachung (vergl. Abb. 443, *Porta di Guerra*).

Die Öffnungen werden, je nach der Größe der Lichtweite, durch einflügelige oder zweiflügelige Türen geſchloſſen, die aus leichten und ſchweren Holzſorten hergeſtellt und in geſtemmter Arbeit, nach antiker Weiſe in Rahmen und Füllungen zerfallend, ausgeführt ſind. Die der Renaiſſance vorhergegangene Zeit weiſt bei Türen und Schreinen noch nicht eigentliches Tiſchlerwerk auf, vielmehr nur geſpundetes Zimmerwerk, bei dem die meiſt mit Malereien gezierten Flächen durch Eiſenbeſchläge rückſichtslos durchſchnitten ſind. Im XIV. Jahrhundert erſt tritt die eigentliche, geſtemmte Tiſchlerarbeit an Stelle der Spundung. Die Füllungen, die zwiſchen vorſpringende Rahmen geſpannt ſind, erhalten dabei zunächſt die Breite eines Brettes (18 bis 25 cm).

Serlio gibt im IV. Buche (Kap. X) ſeiner „Architektur“ einflügelige, Vier-, Fünf- und Sechsfüllungstüren an, wie ſie bis heute noch in Übung geblieben ſind, bei Flügeltüren die einzelnen Flügel zu drei bis fünf Füllungen. In beiden Fällen bewegen ſich die Flügel in Scharnierbändern.

Als Material für reichere Türen wird Nußbaum- oder Kaſtanienholz vorgezogen, Birnbaum- und Zypreſſenholz mehr als Einlagen benutzt; doch ſind für gewöhnliche Verhältniſſe auch die Nadelhölzer (Lärchen) nicht ausgeſchloſſen.

Die Beſchläge verſchwinden im Holzwerk, und nur die Hülſen der Scharniere bleiben ſichtbar; der Verſchluß iſt entweder gar nicht oder nur durch kleine Schlüſſelſchilde kenntlich gemacht (Türen der vatikaniſchen Loggien, Saaltür im *Palazzo del Comune* in San Savino).

Sog. Verdoppelungen treten bei großen und kleineren Türen der Frührenaiſſance auf, wobei auf einem glatten geſpundeten Getäfel ſich durchkreuzende Querrahmen aufgeſetzt ſind, die nach außen rechteckige, quadratiſche oder rautenförmige Füllungen bilden. Dieſe zeigen dann meiſt die Befeſtigungsvorrichtungen, ferner auch in beſtimmter Reihung aufgeſetzte Eiſenſtifte, dazu glatte oder ornamentierte Füllungen, wie z. B. an einer kleinen Zellentür im Hofe von *S. Croce* in Florenz, an den größeren Türen der *Colleoni*-Kapelle in Bergamo und der ehemaligen *Mediceer*-Bank in Mailand. Zu den größeren Türflügeln iſt dann vorzugsweiſe das leichtere Lärchenholz genommen worden; dabei hängen die großen Türflügel in ganz einfachen, roh gearbeiteten Kloben, oder gehen in Pfannen, wie die antiken Stein- oder Metalltüren. Die mittelgroßen Türen in den Prunkräumen des Dogenpalaſtes zu Venedig gehen zum Teil in Scharnierbändern mit Steckſtiften; zum Teil ſind ſie auch noch mit halbgotiſierenden, eiſernen Langbändern beſchlagen, die dann aber vollſtändig vergoldet ſind. Bei den lotrechten und wagrechten Riegelverſchlüſſen hat man ſich bei den genannten Türen auf die einfachſte Zweckform beſchränkt und

jede Verzierung weggelaſſen; nur die Aufziehknöpfe und Schlüſſelgriffe zeigen eine künſtleriſche Durchbildung.

Die Türen bleiben bei einfachſter Bildung ſowohl im Rahmenwerk, als auch in den Füllungen vollſtändig glatt, wobei die Übergänge von einem Konſtruktionsholz zum andern durch Kehlſtöße und Abplattungen vermittelt werden, oder bei reicheren Bildungen bleibt das Rahmenwerk glatt und die Füllungen werden mit Schnitzwerk bedeckt (Loggien des Vatikan), oder beide Teile, Füllungen und Rahmenwerk, werden geſchnitzt, die Kreuzungen mit Roſetten beſetzt, wie dies die bereits erwähnte Palaſttür in Monte San Savino in prächtigſter Weiſe zeigt [189]). Vornehmer und edler wird die Bildung, wenn Rahmen und Füllungen glatt bleiben und nur die Profilierungen unter Mitwirkung des Roſettenbeſatzes beider ornamentiert werden. Als Beiſpiel diene die einfach edle Tür der *Biblioteca Laurenziana* in Florenz: jeder Flügel iſt dort mit drei gleichgroßen Füllungen aus Nußbaumholz verſehen. Hierher gehören auch verſchiedene Türen in den Stanzen *Raffael*'s mit fünf und ſechs Füllungen mit Mäanderzügen und Aſtwerk in den Rahmen, Eierſtäben und Herzlaub auf den Karnieſen, ſowie auf den Rund- und Viertelſtäben [190]).

Abb. 490.

Mittelſtück der Türfüllung in den Vatikaniſchen Loggien *Raffael*'s (vergl. Abb. 492).

Eine ſchöne Teilung erfahren die Flügeltüren durch eingeſetzte Rundſtücke, die mit Löwenköpfen, mit Klopfringen im Maule, verziert ſind, wie dies bei der Eingangstür an der einen Schmalſeite der *Raffael*'ſchen Loggien gezeigt iſt, einem Meiſterſtück des *Barile*, was Kompoſition und Schnitt der Ornamente anbelangt. Das Rundſtück, die anſchließende Langfüllung, und die ganze Tür mit ihrer Umgebung geben die Abb. 490, 491 u. 492.

Die Hölzer ſind meiſt im Naturton belaſſen, geölt und gefirnißt, oder auch rotbraun, gelb oder dunkelbraun gebeizt und gewachſt.

Der Reliefdekoration geht bei Rahmen und Füllungen die Intarſia, d. i. die eingelegte Arbeit mit verſchiedenfarbigen Hölzern voran, wozu oft noch Einlagen von Metall, Perlmutter, Elfenbein und Ebenholz treten. Von Metallen kommen zur Verwendung: Gold, Silber, Bronze, Kupfer, Zinn, zu denen auch noch edle Geſteine als Einlagen hinzutreten können.

(Farbige Hölzer in Verbindung mit Metalleinlagen in kleinem Umfang finden wir z. B. an den Rückwänden des in der Farbe wunderbar abgeſtuften,

---

[189]) Veröffentlicht in v. Geymüller, a. a. O.

[190]) Vergl.: Redtenbacher, R. Vorbilder für Tiſchlerarbeiten. Sammlung ausgewählter Bautiſchlerarbeiten der Renaiſſance in Italien. Abt. I. Karlsruhe 1875. — Leider iſt bei dieſer ſonſt getreuen Publikation alles das nicht angegeben, was man konſtruktiv gern wiſſen möchte; nirgends eine Holzſtärke, nirgends die Art der Verbindung, nirgends etwas darüber, wo und wie die Flügel angeſchlagen ſind!

intarfierten Chorgeſtühles von *S. Domenico* in Bologna, und wohl die ſchönſten Stücke im Chor der Kirche *S. Maria Maggiore* und in der *Colleoni*-Kapelle zu Bergamo.)

Abb. 491.

Teil der Hochfüllung der Tür in den Vatikaniſchen Loggien *Raffael*'s (vergl. Abb. 492).

Dieſe Kunſt geht bis in das hohe Altertum hinauf; ſie kehrt im Mittelalter wieder; in Frankreich finden wir in den Inventaren *Karl V.* (1380), des *Duc de Berry* (1416) Möbelſtücke in dieſer Ausführung; in Italien ſehen wir ſie in der früheſten Zeit der Renaiſſance ſchon im höchſten Grade ihrer Vollendung.

Doch müſſen wir hierbei die Inkruſtation und die Marketerie auseinanderhalten. Bei erſterer wird das Holz nach der Zeichnung der Ornamente bis auf eine gewiſſe Tiefe ausgehöhlt und dann mit einer mehr oder weniger koſtbaren Maſſe ausgefüllt; bei der zweiten werden Furniere von Holz, Perlmutter, Kupfer ufw. aufeinandergelegt und gleichzeitig ausgeſchnitten, dann nach dem Plane ineinandergefügt. Man erhält ſo Intarſia und Gegenintarſia, ſo daß man die gleiche Zeichnung hell auf dunklem Grunde und umgekehrt haben kann. Die Furniere werden auf die Konſtruktionsteile aufgeſetzt [191]).

Bis zum Ende des XIV. Jahrhunderts beſtehen die Marketerien aus geometriſchen Muſtern, meiſt ſchwarzweiß ausgeführt; ſeit dem Anfange des XV. Jahrhunderts werden aber mit Hilfe gebeizter Hölzer Landſchaften, architektoniſche Interieurs und hiſtoriſche Bilder hergeſtellt, zu denen noch aller Reichtum der Holzſchnitzerei und der Metalleinlagen hinzutritt. Schildpatt und vergoldete Bronze, die ſog. *Boule*-Möbel. (*André Charles Boule*, XVII. Jahrhundert.)

[191]) Zeichnungen von Intarſien in Naturgröße finden ſich in: GRUNER, L. *Specimens of ornamental art.* London 1850 — und in: TEIRICH, V. Ornamente aus der Blütezeit der italieniſchen Renaiſſance. Wien 1872. Der begleitende Text über das Vorkommen und die Geſchichte der Intarſia in Italien bis zum XVII. Jahrhundert gibt intereſſante Aufſchlüſſe. Auch die Ausführung über die Technik der Intarſia iſt klar. Die Furniere werden zu $1{,}_5$ mm und die Blindhölzer zu 35 mm Stärke angegeben.

Abb. 492.

Tür in den Loggien *Raffael*'s im Vatikan zu Rom.

Einen letzten Grad von Schmuck erhalten die Türflügel durch Bemalung in verfchiedenen Farben bei Vergoldung einzelner Teile, wovon Barock und Rokoko gern Gebrauch machen (Holzfarbe mit gold, oder weiß und gold, aber auch grüne, rote und fchwarze Lackfarbenüberzüge mit Auflichtung der Ornamente in gold). Die Hochrenaiffance bedient fich in der Bemalung der Groteskornamente, der Blumenbukette, figürlicher Kompofitionen, Stilleben, Landfchaften, welche die meift groß gehaltenen Füllungen bedecken.

Die Konftruktionsteile find finngemäß zufammengefügt, behandelt und verziert. Verirrungen, wie fie in der deutfchen Renaiffance vorkommen, treffen wir nicht, wo z. B. Schlagleiften als Pilafter oder Halbfäulen gebildet find, die ftatt feftzuftehen und zu tragen, einen Kreislauf machen! Wenn Deckleiften überhaupt bei den Flügeltüren angebracht find, werden fie ohne Hervorhebung eines Oben oder Unten gebildet (vergl. die Tür in den Vatikanifchen Loggien).

21. Täfelwerk.

An die Türen fchließt fich das Täfelwerk der Wände an, das bis zur Decke hochgeführt fein kann, oder nur einen Teil diefer bis auf eine gewiffe Höhe bedeckt und bis zur Oberkante der Fenfterbank oder nur ganz niedrig in den Zimmern herumgeführt ift. Bruft- und Fußlambris ift bei uns die gang und gäbe Bezeichnung der beiden letzten Arten des Getäfels, *Lambris aux murs*, auch *Boiserie* bei den Franzofen, Paneel in Norddeutfchland genannt. Diefes Getäfel bildet, foweit es nicht bis zur Decke reicht (*Lambris de hauteur*) oder bis zur Mitte (*Lambris d'appui*) gemeinhin den Sockel für die auffteigende Wanddekoration. Die Teilung der Wohnzimmerwände in Sockel, auffteigende Fläche mit oder ohne Einteilung in Felder und Fries mit Abfchlußgefimfe ift fo alt, wie die Baukunft felbft. Alle Völker des Altertums verfuhren nach dem gleichen Gefetze und nach ihm das Mittelalter und die Renaiffance, wie auch die allerneueffe Zeit noch daran feftfhält. Nur wurde nicht immer nach dem gleichen Grundgedanken bei der Ausführung des Täfelwerkes verfahren. Die Alten, auch die Byzantiner, Araber und die Meifter der romanifchen Baukunft, faßten es als teppichartige Flächendekoration auf, oder bei der Zerlegung in Rahmen und Füllungen, d. h. bei der Aufnahme der geftemmten Arbeit verfuhren fie nach dem Gefetze, das *Gottfried Semper*[192]) in die Worte kleidet: „Das Rahmwerk und das Stabwerk follen die Täfelung, d. h. die Füllung niemals überwuchern; letztere foll die Hauptfache, eigentliches Motiv bleiben und fich dementfprechend teppichartig und reich entwickeln; die einfaffenden ftruktiven Elemente follen ihr dienen, nicht fie beherrfchen."

An diefem Grundfatz hielt auch in der erften Periode noch die Gotik feft, indem fie die richtigen Grenzen des Struktiven nicht überfchritt; darüber hinaus verfiel fie bei der Wandbekleidung in die öde Form des Stabwerkes.

Die Renaiffance brach mit diefer Schablone und kehrte zur alten künftlerifchen Art zurück, indem fie bei diefer Innendekoration dem Bildhauer und Maler die Mitwirkung wieder einräumte. Daran hielt fie, wie bereits gefagt, auch bei den auf der gleichen Grundlage konftruierten Türen feft.

Gleichwie bei diefen wurden Rahmen und Füllungen in koftbaren Hölzern mit Marketerien (*Marqueterie*), Malereien und Vergoldungen bedeckt, oder im Naturton des Holzes belaffen, oder mit Glattftrichen von beftimmter Farbe verfehen. Hiernach verfuhren die in Frankreich befchäftigten italienifchen Meifter (*Serlio, Primaticcio* u. a.), ebenfo die einheimifchen (Schlöffer in Fontainebleau, St.-Germain, Anet, Gaillon).

Das ganze XVII. Jahrhundert huldigte in Frankreich der Mode, die Lambris mit Vergoldungen und Malereien auszuzieren. Marfchall *Richelieu* ließ die Felder der Fußlambris mit Obfzönitäten bemalen (»*des figures fort immodestes en bas-relief au milieu de chaque panneau*«) — das unwürdige Ende eines fonft guten Dekorationsmittels.

[192]) A. a. O., Bd. 2, S. 235.

Im Jahre 1751 treten an Stelle der Holzlambris auf der Rückfeite bemalte Gläfer und alle Arten echten und nachgeahmten Marmors auf. Mit der Aufnahme der Gobelins als Wandfchmuck mußten die Täfelungen überhaupt weichen oder zur Bruft- und niedrigen Fußlambris herabfinken.

Abb. 493.

Wandtäfelung von der *Tribuna* des *Cambio* in Perugia.

Der Grundgedanke, das Getäfel mit großen Füllungen herzuftellen, ift in den Repräfentationsräumen des Dogenpalaftes zu Venedig (in der *Sala del*

Collegio, *Sala del Senato*, *Sala del Maggior Consiglio* und in der *Anticamera*) zum Ausdruck gebracht. Dort trennen meiſt Pilaſter die glatten, roten Felder des Holzwerkes, deren Zierglieder durch Vergoldung reicher gemacht ſind. Die größte Einfachheit herrſcht in der Tiſchlerarbeit, im Getäfel dieſer Räume, das mit einfachen Sitzen verſehen iſt, über denen die höchſte dekorative Prachtentfaltung, die je geſchaffen worden iſt, ſich entwickelt. Gerade dieſer Gegenſatz zwiſchen dem einfachen Unterbau und dem glänzenden Überbau läßt vielleicht dieſen um ſo wirkungsvoller und großartiger erſcheinen. Ähnliches finden wir in der *Sala de' Dugento* des *Palazzo vecchio* in Florenz. Welch andere Zeit als die der Renaiſſance hätte ſolches zu ſchaffen vermocht? Welch andere Kunſt verfügte je über dieſen Reichtum an Ausdrucksmitteln und über ſolche Meiſter?

Als eine Leiſtung hohen Stils darf die Ausſtattung des Arbeitszimmers eines Fürſten, des *Herzogs von Urbino*, bezeichnet werden, bei der das Getäfel die vollendetſten und reichſten Intarſien aufzuweiſen hat. Dieſer reihen ſich das Stuhlwerk, das Pult, die Türen und die *Tribuna* des *Cambio* in Perugia (Abb. 493), von *Domenico del Tasso* (1490—93), *A. Bencivieni da Mercatello* und *A. Masi* (1562) angefertigt, an, die den ſtimmungsvollen, mäßig großen, gewölbten Raum mit den Deckenmalereien des *Perugino* (1499) füllen. „Keine Behörde der Welt ſitzt ſo ſchön, wie einſt die Herrn Wechſelrichter der Hauptſtadt von Umbrien", ſagt *Burckhardt*, und wohl mit Recht.

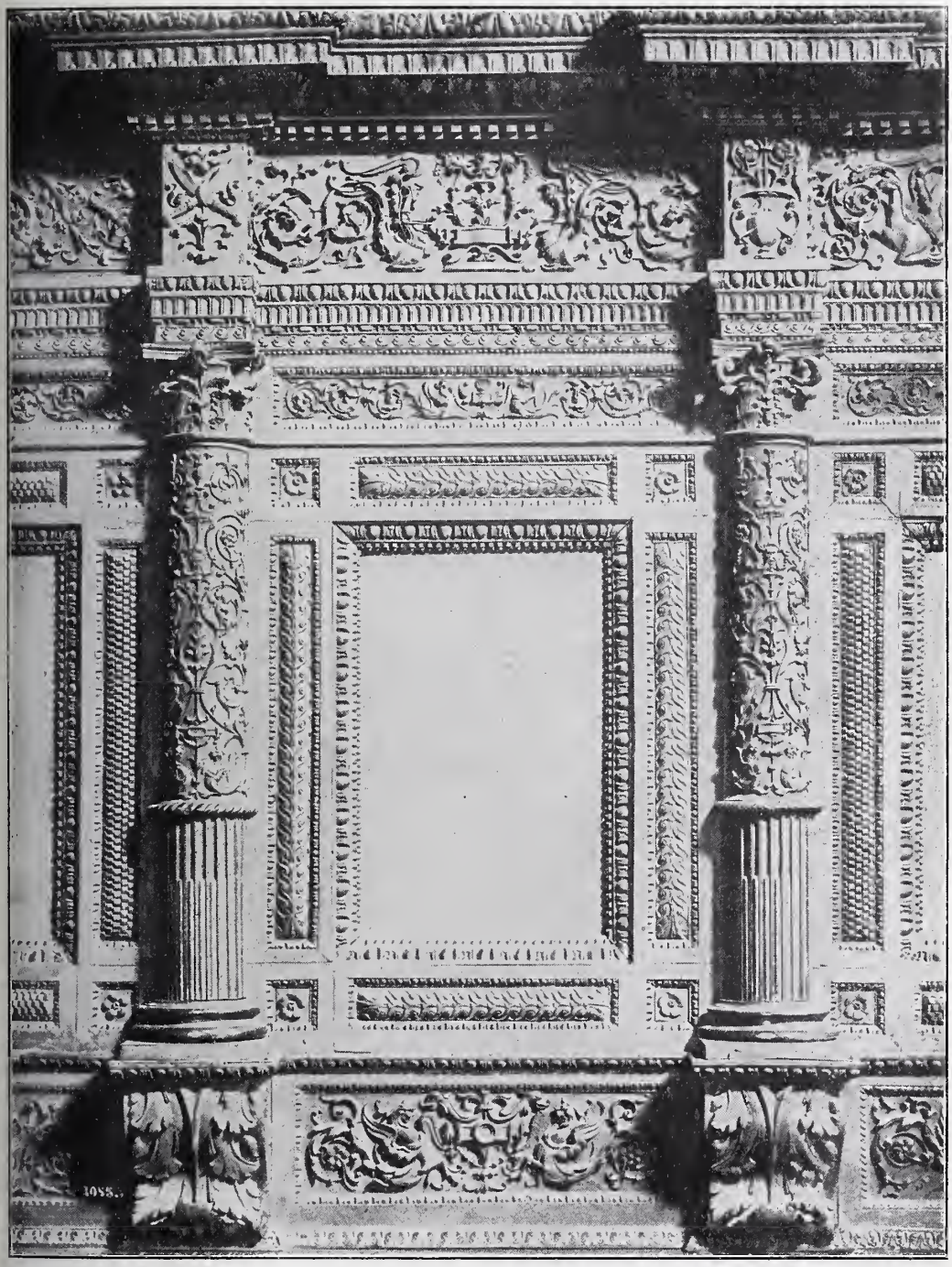
322. Wandtäfelungen aus Piſtoja.

Dem XVI. Jahrhundert gehört ein mehr architektoniſches als dekoratives großes Stuhlwerk an, von dem noch acht Felder im großen Saale des *Palazzo Pretorio* in Piſtoja vorhanden ſind, eine treffliche Arbeit, die aber urſprünglich nicht für dieſen Platz beſtimmt war, vielmehr im Chor der *Sapienza* geſtanden hat, laut einer Beiſchrift, die am Geſtühl angeheftet iſt. Die überreich verzierten, auf Konſolen ruhenden Säulen, die überladenen Geſimſe, die reich geſchnitzten Frieſe mit Rahmen kontraſtieren eigenartig zu den glatten Füllungen, die wohl auch einſt anders geſtaltet waren, ehe das Werk den Platz wechſelte (Abb. 494). Die Ebeniſterie und mit ihr die eingelegten Holzarbeiten (*l'arte della tarsia*) wurden aber auch beſonders in Bergamo »*largamente e nobilmente*« betrieben (*coltivata*).

In den Wohnräumen waren die Wandflächen glatt abgeputzt, bemalt und ſtukkiert, mit Teppichen behangen oder mit Ledertapeten bezogen, bei eleganten Räumen, beſonders in der ſpäteren Zeit, mit Stoffen, Geweben aller Art und ſchließlich mit bemaltem oder bedrucktem Papier bedeckt. Einige Gelaſſe des *Caſtello* zu Mailand zeigen noch die mittelalterliche Weiſe der Flächenbehandlung, z. B. Muſter, die wie aneinandergereihte rote Oblaten, mit Wappenzeichen geſchmückt, ausſehen, und gleichmäßig über Wände und gewölbte Decke weggeſtrichen ſind, und dergl. mehr. Das wieder zugänglich gemachte *Appartamento Borgia* im Vatikan gibt uns ein verläßliches Bild von Wandflächendekorationen auf glattem Putz. In der *Sala dei Misteri* ſind die Wände in Felder eingeteilt, die bis auf den Boden herabgehen (die Wände entbehren alſo der Sockel), und dieſe durch Pilaſter mit Füllungen von bunten Grotesken auf Goldgrund abgeteilt. Die Felder ſelbſt ſind mit goldenen Linienführungen auf blauem und grünlichem Grunde wohl bemalt geweſen, und auch in dieſem Sinne reſtauriert worden. In der *Sala dei Santi* bildet ein hohes Getäfel mit vorgeſtellten Sitztruhen den Wandſockel; es iſt in zwei Reihen Quadratfüllungen übereinander geteilt, deren Grund abwechſelnd mit Ornamenten und Architekturen geſchmückt iſt; darüber iſt bis zum Deckengeſimſe ein Teppichmuſter gemalt.

323. Schmuck des *Appartamento Borgia* im Vatikan.

Abb. 494.



Stuhlwerk im großen Saal des *Palazzo Pretorio*, zurzeit in Piſtoja aufgeſtellt, früher im Chor der *Sapienza*.

In der *Sala delle Arti Liberali* iſt eine eigenartige Feldereinteilung mit bunten geometriſchen Figuren, Rundſtücken in Frieſen mit Verſchlingungen, wie wir ſie bei den altchriſtlichen Moſaikböden in Kirchen wiederfinden, ausgeführt, und in der großen *Sala dei Pontefici* ſind neben Feldern mit Teppichmuſtern Wand-

gemälde mit Arabeskenrahmen angebracht. In der *Sala del Credo* kommen dann wieder Feldereinteilungen mit geometrifch bemufterten Teppichen vor, in deren Mitte ein Rundftück mit dem päpftlichen Wappen fitzt.

Wandbilder al fresco (1481), durch Pilafter oder Arabeskenbordüren, die meift grau in grau oder braun in braun mit Goldverzierungen gemalt find, denen etwa 10 Jahre fpäter die Bordüren mit Grotesken weichen (*Appartamento Borgia*, 1493), voneinander getrennt oder umrahmt, folgen diefen linear verzierten oder geblumten Teppichen. In vollendeter Weife ift folcher Wandfchmuck im Mittelfaale der königlichen *Villa Poggio a Cajano*, in der *Sala de' Dugento* (oder *Ducento* = Senat der 200 in Florenz) des *Palazzo vecchio* und ebendafelbft in der *Sala dell' Udienzia* über gemaltem, marmoriertem, hohem Felderfockel, auf hellem Grunde reizende Groteskornamente die ganzen Wandflächen bedeckend, im *Quartiere di Leone X.* durchgeführt. An Stelle der figürlichen Kompofitionen treten zuweilen auch Städtebilder und Landfchaften (*Palazzo vecchio*). In Venedig und Verona (*Vigna Bocca-Trezza*) find an Stelle der großen Figurenbilder, unmittelbar unter den Deckenbalken anfangende, 2 m hohe, bunte Figurenfriefe auf dunklem Grunde, die den ganzen Raum umziehen, angebracht, wobei die Wandflächen mit einem einfarbigen Glattftrich verfehen find.

321. Bemalte Wände.

In einem Zimmer der *Casa Vasari* in Arrezzo find die Wandflächen der Höhe nach in zwei gleiche Teile geteilt, der untere mit Getäfel bekleidet, der obere mit Landfchaften in gemalten, von Feftons umzogenen Rahmen gefchmückt; die allegorifchen Figuren erfcheinen dabei mehr als Beiwerk.

Durch die Aufdeckung der *Titus*-Thermen wird die dort aufgefundene Dekorationsweife, die Verbindung von Stuck und Malerei von den Renaiffancemeiftern aufgenommen. Als fchönftes Beifpiel des Erfolges für die neue Weife find die Dekorationen der Wandflächen der Vatikanifchen Loggien anzuführen. Als Zimmerfchmuck, bei dem die Bilder mit architektonifchen, ftark profilierten Stuckrahmen umzogen, die Bekleidungen der Fenfternifchen gleichfalls architektonifch profiliert, mit Giebeln, Wappen, Kartufchen, liegenden Figürchen, Fruchtgehängen, Medaillons und Büften geziert find, fei die *Sala di Leone X.* im *Quartiere di Leone X.* des *Palazzo vecchio* in Florenz genannt.

Die bemalten Wände fielen, als die Gobelins allgemein wurden, die bald alle anderen Dekorationsweifen verdrängten, wo es die Mittel erlaubten, und wo man die Mode mitmachen konnte oder wollte; und es ift nicht zu leugnen, daß Säle und Wohnräume erft durch ihre Anwendung etwas Warmes und Heimliches bekamen, was jenen den großen Erfolg von vornherein ficherte.

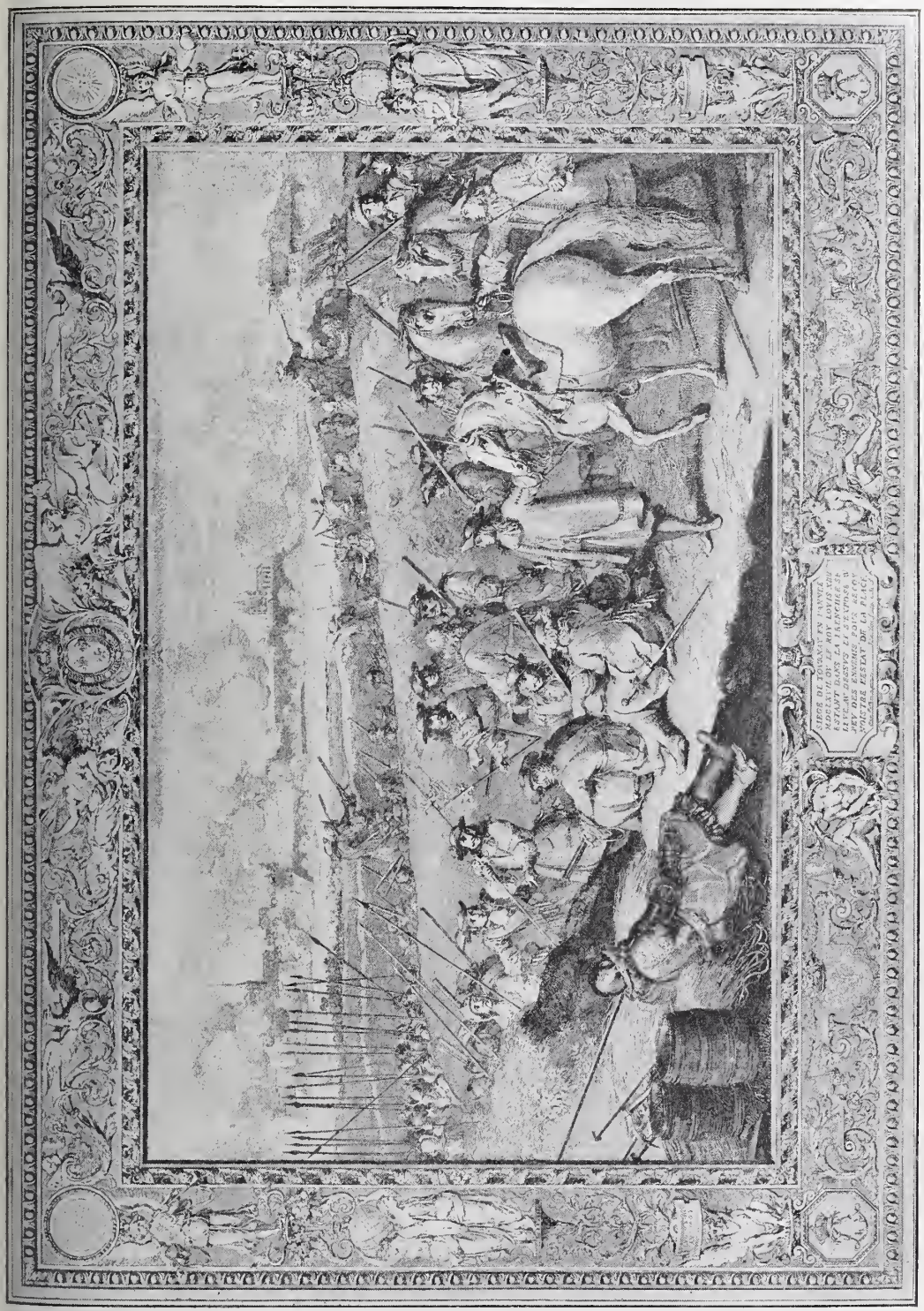
322. Aufkommen der Gobelins.

Es waren Gewebe aus Garn (Zwirn), Wolle, gemifcht mit Gold und Seide; die älteften wurden in Arras hergeftellt, weshalb fie in Italien den Namen *Arrazzi* führten. Schon 1380 wird im Inventar *Charles V.* ein Schlachtenbild erwähnt — »*ung grand drap de l'euvre d'Arras*« —; in den Rechnungen der Priorin des *Hôtel Dieu* in Paris (1305) werden Fabrikate von Arras aufgeführt, und was man im XIV. Jahrhundert *Drap d'Arras* nannte, war nichts anderes als *Tapisserie de haute lice*. Im Inventar der Baftille von 1420 werden eine Bettdecke auf fchwarzem Grunde, Tapifferien aus Arras von Wolle, andere von Seide und Gold genannt.

Die Fabrikation ging durch die Belagerung und die grauſame Behandlung der Stadt durch *Louis XI.* zugrunde, und Ende des XVI. Jahrhunderts hatte fich in Arras die Tapifferie ausgelebt.

Zwei Flamänder, *de Commans* und *de la Planche*, führten fie 1625 in Frankreich ein, und durch ein Edikt von 1667 wurde die Fabrikation in Staatsbetrieb genommen.

Die Tapeten *Raffael's* (1515—16), für den unteren, bilderlofen Teil der Wände in der *Sixtina* beftimmt, wurden in Brüffel ausgeführt in Wolle, Seide und Gold. Kopien diefer *Arrazzi* fchmückten bis 1859 die Wände der Stanzen *dell'Imperatrice* im *Corte Reale* zu Mantua (gegenwärtig in Wien).



Gobelin nach *Le Brun* und *Van der Meulen*. Die Belagerung von Tournay [193]).

Das Bild eines Gobelin mit breiter Bordüre von Ornamenten und Figürchen als Charakteriſtikum für die Geſtaltung dieſer Stoffdekoration aus der Zeit *Ludwig XIV.* von Frankreich gibt Abb. 495 [193]). Die Art der Aufmachung eines Gobelins iſt im »*Salone del Museo*« in Parma zu er-

[193]) Fakſ.-Repr. nach: HAVARD, H. *Dictionnaire de l'ameublement et de décoration.*

ſehen, der in der linken, ſeitlichen Bordüre das *Mediceer*-Wappen zeigt. Auch iſt dort zu entnehmen, wie die anſtehenden Gebrauchs- und Dekorationsſtücke im Saale, als Fenſterbehänge, Tiſche, Stühle, der großen Kamin ufw. aufgeſtellt waren.

Mitte des XVI. Jahrhunderts kam die »*Arazzeria fiorentina*« hoch, die jede Art der Herſtellung der *Arazzi* mit bedeutenden Aufträgen für Ferrara, Venezia und Bergamo (Kathedrale *S. Maria Maggiore* 1577) aufnahm. Die Kartons für dieſe, die alle von Friefen eingefaßt waren, ſind beinahe ausnahmslos bis 1582 aus der *Bottega* des *A. Allori*. Eine wertvolle Sammlung dieſer Bilderteppiche, der Erzeugniſſe der Florentiner Teppichweberei, alter Gewebe und Stickereien aus dem XIV. und XV. Jahrhundert, ſowie von Gebilden aus Sammet, Goldbrokat und Damaſt aus dem XIV. und XV. Jahrhundert iſt zurzeit in den oberen Räumen des archäologiſchen Muſeums in Florenz untergebracht.

Die Florentiner Teppichwebereien kamen unter Herzog *Cosimo I.* im Jahre 1545 durch *Nic. Karcher* und *Jan van Rost* aus Brüſſel nach Florenz und gingen mit dem Falle des Hauſes 1737 unter. Als Meiſter der Kartons werden außer *Allori* noch *Bronzino*, *Salviati*, *Bacchiacci* genannt und ſchließlich noch *P. Fevère* aus Paris, der die Nachahmung der Malerei bei den Gobelins zur höchſten Vollendung und ſtiliſtiſch zur Entartung brachte. (Vergl. auch die geiſtvolle, kleine Schrift von Profeſſor Dr. *Marc Rosenberg* zur Eröffnung der Gobelin-Ausſtellung in Karlsruhe am 28. Mai 1907. „Neue Gobelins kommen kaum noch hinzu, denn alle Verſuche ſie maſchinenmäßig herzuſtellen, ſind geſcheitert, und eine Arbeit, von welcher ein Mann in einem Jahr $^1/_2$ m liefert, kann bei der Umwälzung der Arbeitsverhältniſſe unſerer Zeit keinen kommerziellen Boden mehr finden. Unſer Zuwachs beſteht nur aus einem Gobelin jährlich, den Paris liefert und einem, der alle 25 Jahre in der päpſtlichen Manufaktur fertig geſtellt wird.

Die eingangs erwähnten Tapeten aus gepreßtem, bemaltem und vergoldetem Leder, dieſem unverwüſtlichen Material, verſchwanden gegen das Ende des XVI. Jahrhunderts aus den höfiſchen Kreiſen, hielten ſich aber in den bürgerlichen und denen des niederen Adels noch bis in das XVII. und ſogar XVIII. Jahrhundert; 1639 und 1765 werden ſie dort noch erwähnt.

320. Ledertapeten. Brokate. Damaſte. Papiertapeten.

Im Inventar der *Katharina von Medici* (1589) werden noch rote, grüne, blaue, orange- und wechſelfarbige Ledertapeten angeführt, auch ſchwarze mit Silber, zu denen Abteilungsſtreifen gehörten, die mit Deviſen, Namenſchiffren und Wappen geſchmückt waren.

In der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts wurden die Wände auch mit Brokat, Damaſt von verſchiedenen Farben, Sammet, Taffet, Satin ufw. überzogen und dabei Brokat mit Gold-, Silber- und Seidengrund, Florentiner Brokat, Brokatello aus China und aus Flandern, Lyon und Venedig erwähnt.

Die grünen Damaſte wurden von den Magiſtratsperſonen, die gelben von Künſtlern und Schauſpielern bevorzugt und hielten ſich bis in die zweite Hälfte des XVIII. Jahrhunderts. Um die Mitte dieſes Jahrhunderts wurde aus dem Orient die gemalte Leinwand eingeführt, die ſich bis beinahe zur Zeit der franzöſiſchen Revolution hielt. Nebenher liefen noch die gemalten Papiere, die in Frankreich ſo ſchön wie die importierten orientaliſchen gefertigt wurden und bis 1675 zurückreichen.

Mit dem XIX. Jahrhundert hörte der ſchöne Luxus der Stoffbezüge der Wände auf und machte allgemein dem bedruckten Papier Platz. »*Les conditions nouvelles de notre vie sociale, l'incertitude de nos installations et de nos goûts, les transformations continuelles que subissent nos demeures et nos fortunes, expliquent suffisament la haute faveur, dont il jouit*«, ſagt *Havard* (*Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration depuis le XIIIe siècle jusqu'à nos jours.* Paris 1890.), wobei auch wir die Unſicherheit in Sachen des guten Geſchmackes heutigentags beklagen.

327. Balkendecken.

Für die Decken der Wohn- und Repräſentationsräume gelten zwei durch die Verſchiedenheit des Materials gegebene Grundformen: horizontal lagernde Holzbalkendecken und gewölbte Steindecken. Bei jenen wurde in der frühen Zeit noch an der ſchmuckloſen, mittelalterlichen Art feſtgehalten, wo Balken an Balken in kleinen Zwiſchenräumen von Wand zu Wand oder von Unterzug zu Unterzug gelegt ſind, je nach der Größe, bezw. Tiefe der Gelaſſe. Die Balken lagen daher ebenſo oft parallel zur Fenſterwand als winkelrecht zu dieſer. Bei vielen der Veroneſer und Venezianer Palaſtdecken iſt der Raum zwiſchen den klein dimenſionierten Balken nicht größer als die Balkenbreite. Die Balken ſelbſt ſind mit Brettern überlegt, deren Fugen durch Leiſtchen abgedeckt ſind; ſolche Leiſtchen ſind auch längs der Balken durchgeführt, ſo daß ſich kleine, flache Kaſſetten bilden. Den Übergang von der Decke zur Wand bilden reich geſchnitzte Holzgeſimſe, aus Sima, Viertelſtab, Zahnſchnittleiſten und Karnies beſtehend, unter denen dann, wie im vorhergehenden Artikel

gefagt, ein Bilderfries oder die glatten Wandfelder fich hinziehen. Diefe Holzdecken waren meift noch in halbmittelalterlicher Weife mit ganzen Farben bemalt, die glatten Holzflächen einfarbig rötlichbraun, oft auch mit bunten Flachornamenten bedeckt, in blauer, gelber, roter, weißer, fchwarzer und grüner Farbe. In einem zweifenftrigen Saale eines Florentiner Haufes von 5,80 m Tiefe ift die Decke durch einen 0,18 m breiten Unterzug in zwei Felder geteilt; die 0,09 m × 0,09 m meffenden Bälkchen liegen auf dem Unterzug und den Scheidemauern 2,65 m frei, find mit Brettern überlegt und die Fugen durch rechteckige glatte Lättchen gedeckt, worauf ein Eftrich von Mörtel mit Plättchen als Fußboden für den oberen Raum aufgebracht ift. Mit den $4^1/_2$ cm breiten Fugenleiften ift dann eine Art Kaffettierung der Deckenfelder bewirkt.

Diefen einfachften Bildungen folgten dann die groß kaffettierten Decken aus durchgehenden Balken, mit winkelrecht eingefchobenen Zwifchenhölzern angefertigt und mit Schnitzwerk reich bedeckt, eine Art der Deckenbildung, „in deren Pracht die Renaiffance keine Schranken kennt". Schöne Beifpiele folcher reichen Holzdecken, mit quadratifchen Kaffetten und Rofetten im Grunde, bei reichfter gefchnitzter Ziergliederung und Rofettenbefatz auf den Kreuzungen, finden fich in der mehrfach genannten *Sala de'Ducento* und in anderen Räumen des *Palazzo vecchio*, weiter im *Palazzo Gondi* und einfachere und leichtere im *Palazzo Guadagni* zu Florenz.

Bei doppelter Betonung der Balkenlagen und der diefe kreuzenden Stäbe erreichen die Decken einen höheren Grad von Reichtum, indem große und kleine Felder, aber immer noch konftruktiv richtig, miteinander abwechfeln. Ein klaffifches Beifpiel diefer Art ift eine aus Tannenholz hergeftellte, bunt bemalte Decke im großen Saale des *Palazzo Massimi* zu Rom [194]) mit weißen Rofetten auf tiefblauem Grunde und begleitenden bunten Ornamenten.

Die aus der Konftruktion hervorgegangenen Deckenteilungen werden aber mit der Zeit verlaffen, und freiere treten an ihre Stelle; fechs- und achteckige Kaffetten reihen fich aneinander und fpannen fich wie ein Teppich freifchwebend über den Raum. Quadratifche und fpießeckige Kleinfüllungen fchieben fich zwifchen die Polygone, die felbft wieder Rundformen verfchiedener Art weichen müffen. Zu beliebigen Gefamtbildern werden die geometrifchen Figuren zufammengeftellt.

Im IV. Buche feiner „Architektur" (Kap. XII: »*De i cieli piani di legname e de gli ornamenti suoi*«) gibt *Serlio* auf 9 Druckfeiten eine größere Anzahl von Motiven für folche Decken, von der einfachften bis zur reichften Art, und führt dabei aus: Die Alten hatten folche »*Lacunarii*« genannt; die heutigen Römer nennen fie »*Palchi*«; in Florenz, Bologna und der ganzen Romagna fage man »*Tasselli*« zu denfelben, und in Venedig nenne man fie »*Travamenti*« und »*Soffitadi*«. Auch in diefen freien Formen hat *Peruzzi* einige Decken im *Palazzo Massimi* zu Rom in reizvollfter Weife ausgeführt, die durch Farbe und Vergoldung (weiß und golden, der Grund der Achteck-Kaffetten blau, der quadratifchen rot und der Langfüllungen grün) einen Höhepunkt von Pracht erreichten. Diefe fchweren Kaffettendecken find durchweg auf ftark farbig dekorierte Wände berechnet, deren wohl reichfte aus dem XV. Jahrhundert in der *Sala de'Gigli* des *Palazzo vecchio* zu Florenz erhalten ift. Große Holzkaffettendecken, der Hauptfache nach blau und gold aus-

[194]) Siehe: Letarouilly, a. a. O., Bd. III.

geführt, ſind im Kaſtell zu Trient beſonders hervorzuheben. Im Naturton des Holzes belaſſen, ohne jede Beigabe einer bunten Farbe, iſt die Holzdecke in der *Biblioteca Laurenziana* zu Florenz, mit ihrem zum Teil kapriziöſen und unruhigen Detail. Farblos iſt auch die Prachtdecke in der *Badia* zu Florenz, die als Kirchendecke hier nur dieſes Umſtandes wegen erwähnt werden ſoll. Bei den Decken der Frührenaiſſance in Palaſträumen iſt die Dekoration mehr reich und ſpielend, weshalb der Zierat überwiegt. Reizvolle Beiſpiele dieſer Art ſind die Decken in der *Sala de'Busti* und *Camera a letto* im Dogenpalaſt zu Venedig: gold auf blau, in größter Pracht ausgeführt — wobei Roſetten an Stelle der Kaſſetten treten. Eine gemalte Kaſſettendecke der guten Zeit iſt im Obergeſchoß der *Scuola del Santo* in Padua zu finden.

Zuerſt in den Räumen des Dogenpalaſtes zu Venedig tritt an Stelle dieſer immer noch architektoniſch wirkenden Holzdecken eine andere, neue Auffaſſung, indem großartige Konfigurationen von geſchnitzten, oft höchſt barocken Goldrahmen an der Decke gebildet werden, vermittels welcher „eine naturaliſtiſche Illuſion“ erſtrebt wird, indem dem Beſchauer zugemutet iſt, die innerhalb der Goldrahmen ausgeführten, gemalten Geſchichten als wirkliche Vorgänge anzuſehen. So ſind aber nur die großen Hauptfelder ausgeführt, während die Malereien in den Nebenfeldern grau in grau, braun in braun, bronze- oder kupferfarbig behandelt ſind.

Die Gewährung von ſolchen Ruhepunkten in der ſonſt farbenprächtig verlaufenden Dekoration innerhalb der wuchtigen und reichen Goldrahmen iſt wohl überlegt und erhöht jedenfalls die Geſamtwirkung dieſer Prunkdecken, die zu den vollendetſten ihrer Zeit gehören.

Vergoldete Schnitzwerke in eigenartiger Einteilung bilden die übermächtigen Rahmen, welche Meiſterwerke der Malerei erſten Ranges, Schöpfungen eines *Paolo Veroncse*, umſchließen, deren Zauber ſich kein Menſch — er ſei künſtleriſch veranlagt oder nicht — entſchlagen kann, und dennoch möchte ich den Satz *Burckhardt*'s unterſchreiben: „Das ſtattliche untere Wandgetäfel, die Türen mit ihren Giebelſtatuen, die pomphaften Kamine mit allegoriſchen Figuren oben und Marmoratlanten unten vollenden den Eindruck von Machtfülle, der in dieſen Sälen waltet. Wenn es ſich aber um wohltuende, reine Stimmung handelt, ſo wird dieſe in den Räumen der raffaeliſchen Zeit ſich eher finden laſſen.“

328. Gewölbte Decken.

Die gewölbten Decken bewegen ſich zumeiſt in den Formen der Mulden- und Spiegelgewölbe, mit und ohne Lünetten, die der Renaiſſance am geläufigſten ſind. Aber auch dem Tonnengewölbe wird bei Hallen und hohen Sälen (Poggio a Cajano) noch die Berechtigung zugeſtanden, und wo, z. B. bei Loggien, Kreuzgewölbe genommen werden (*Palazzo Doria* in Genua), geſchah es nur unter Ausmerzung ihrer Grate, um freie Verfügung über die Auszierung des Feldes zu haben. Nur der Übergangsſtil und die früheſte Periode laſſen das Kreuzgewölbe nach mittelalterlicher Weiſe zu Recht beſtehen und dekorieren es auch nach mittelalterlicher Art, indem ſie Trennungsrippen und Kappen für ſich behandeln, wobei dieſe mit Medaillons und Groteskenwerk geſchmückt werden. Die Gewölbefelder werden bei Mulden- und Spiegelgewölben durch Kämpfergeſimſe nach unten abgeſchloſſen; ſie trennen die lotrechte Wand vom anſteigenden Gewölbe, das nach dem Spiegel der Decke überleitet. Dieſer wird entweder durch einen geometriſchen oder in der Barockzeit durch einen bewegten Rahmen eingeſchloſſen.

An der Decke wiederholt ſich in tiefgehenderer und geiſtvollerer Weiſe, was bei den Wanddekorationen ſchon geltend gemacht wurde: die Verbindung von Stukko und Malerei, wobei ſich die dekorative Kunſt der Renaiſſance mit zu den höchſten Leiſtungen aufſchwingt. Je nach der Zeit und den Mitteln finden wir die Decken bald einfach hell oder in zwei Tönen geſtrichen, dann ſich emporhebend zum reichſten Farbenzauber unter Zuhilfenahme von Vergoldungen.

Auch hierbei herrſcht zuerſt ſtrengere architektoniſche Einteilung, dann freieſtes Walten der Malerei, wie bei den *Poccetti*'s in den Uffizien-Korridoren zu Florenz, in der Halle der *Villa Carreggi* und anderen.

Genua beſitzt in den Räumen des *Palazzo Doria* und in vielen anderen Paläſten Beiſpiele prächtigſter Art. Das *Appartamento Borgia* im Vatikan weiſt in ſeinen Sälen Muſtergültiges auf. Die *Farnesina*, die Galerie des *Palazzo Farnese*, die Loggien des Vatikan, ſowie die *Villa Madama* bei Rom bieten das Vornehmſte, was der menſchliche Genius je auf dieſem Gebiete geſchaffen hat.

Die ſpäte Zeit begnügt ſich in den Palaſträumen meiſt mit einer hellen Färbung oder mit der natürlichen Farbe des Stucks und bringt in der Mitte der Decke ein großes, buntes Öl- oder Freskogemälde an, wie dies in prächtiger Weiſe *Tiepolo* im großen Saale des *Palazzo Canossa* in Verona betätigte. Aus der Barockzeit verdienen die von *Pietro da Cortona* und *Giulio Parigi* (1596—1669) ausgeführten Decken im Obergeſchoß des *Palazzo Pitti* zu Florenz alles Lob mit ihren Stuckaturen und Bildern in reichſter Goldfaſſung; durch ſie werden die von ihnen bedeckten Säle zu Prunkräumen großen Stils geſtaltet.

329. Fußböden.

Über den Decken liegen die Fußböden, die auf maſſiven Wölbungen durch Ausmauern der Zwickel und durch Glattſtriche aus Mörtel hergeſtellt ſein können, oder es werden beſondere unabhängige Lager für die Aufnahme der Böden zugerichtet, oder Decken und Fußböden ſind eins, wie dies bei den aus Holzbalken konſtruierten meiſt der Fall iſt.

Die Deckungen wurden in einfachſter und billigſter Weiſe als Eſtriche und Terrazzi, oder bei reichen Bauten aus Marmorplatten oder Moſaik, auch aus gebrannten Formziegeln, oder glaſierten Ziegeln hergeſtellt. In alter Zeit aus Dielen gefertigt, griff man in ſpäterer wieder auf die Ausführung in Holz zurück, aber in Form von Parketten.

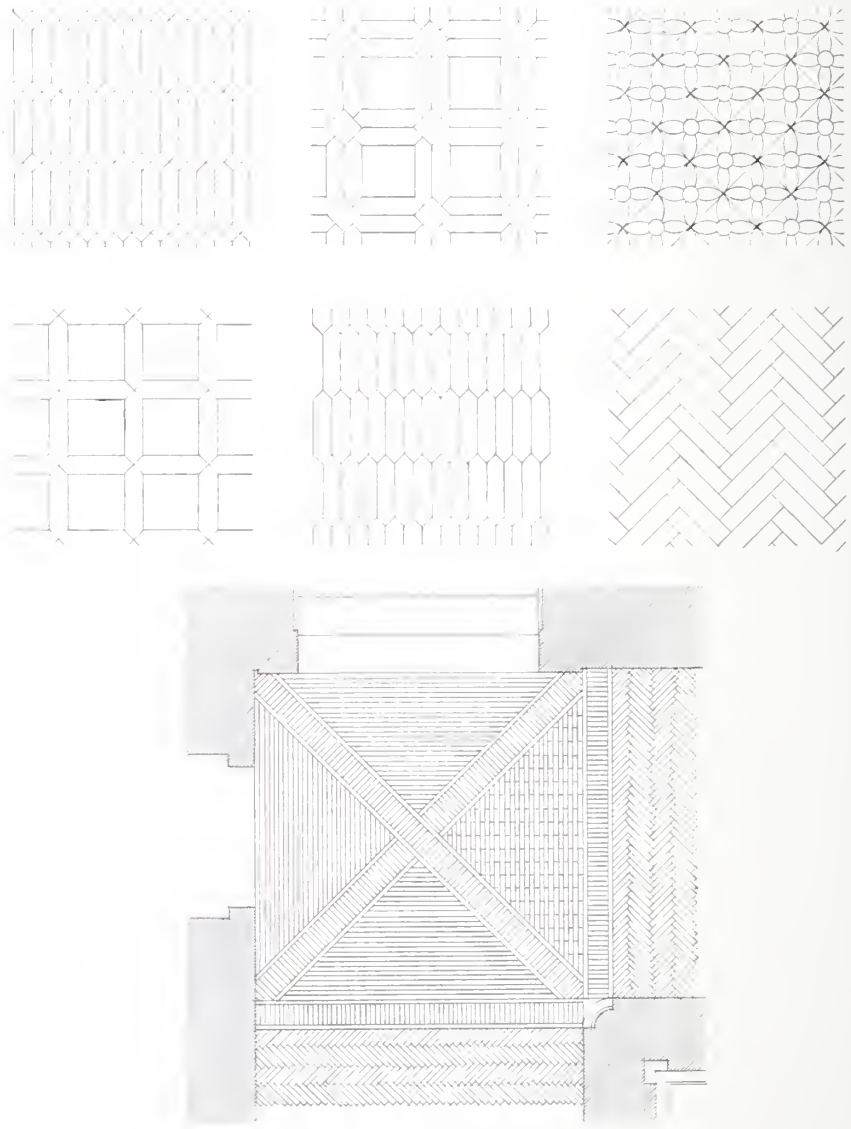
Boden in »*Terrazzo alla Veneziana*«, in bunten Flachmuſtern ſind beiſpielsweiſe im *Palazzo del Tè* bei Mantua zu finden. Wo Bodenmoſaiken angewendet ſind, wiederholen ſie die bekannten Ornamente aus der altchriſtlichen und der *Cosmaten*-Zeit, wo Marmorplatten gebraucht wurden, bediente man ſich ſolcher von zwei bis drei verſchiedenen Farben in einfachen Flächenmuſtern. Am häufigſten verwendete man in der Zeit der Frührenaiſſance in den Privat- und auch Palaſtbauten die gewöhnlichen gebrannten roten Mauerziegel und legte dieſe in verſchiedenen Zeichnungen hochkantig oder flach gut ausgefugt in ein Mörtelbett.

Die beliebteſte Art war die ähren- oder fiſchgrätenförmige Stellung der Steine, die überall, auch in Kirchen, Kapellen und in Klöſtern, wiederkehrt (*à guisa di spinapesce*, *opus spicatum*). Wir finden ſie im *Appartamento Borgia* des Vatikans, im Herzogspalaſt von Urbino, in der *Villa Papa Giulio* zu Rom uſw. wieder, wo auch Einteilungen durch Frieſe in drei- und viereckige Felder vorkommen, in denen dann die Steine parallel zu den Wandſeiten

gelegt ſind. Neben dieſer normalen Ware treten aber auch Formziegel auf von großer und kleiner Quadratform und neben dieſen langgeſtreckte Sechseckziegel, die zuſammen in verſchiedenartigen Zeichnungen verlegt werden (Abb. 496).

Ein Ziegelboden in zwei Farben, aus hellgelbem und kräftigrotem gebranntem Ton, die Zeichnung der Decke, aber ſelbſtverſtändlich in das Flache

Abb. 496.



Tonfliesenboden aus dem Herzogspalaſt in Urbino.

überſetzt, wiederholend, iſt in der *Biblioteca Laurenziana* zu Florenz ausgeführt. Man wollte hier jeden größern Luxus vermeiden, der den Blick von den Wand- und Deckendekorationen hätte abziehen können.

Einen größeren Farbenreiz und Reichtum gewährten wieder die glaſierten Ziegel, die uns aber wegen ihrer geringen Haltbarkeit nur in ſpärlichen Reſten

überkommen find. In den Loggien des Vatikan find die Spuren der Glafur nur noch an den Plättchen, die hart an den Umfaffungswänden liegen, zu erkennen. Im *Appartamento Borgia*, aus der Zeit *Alexander VI.*, find in drei Sälen die alten Platten noch aufgefunden und bei der Reftauration ergänzt

Abb. 497.

Majolikafliefen aus *S. Caterina* in Siena.

worden. Schöne Rund- und Quadratplatten (Majolikafliefen) find in der Kirche *S. Caterina* erhalten, die in Abb. 497, nach *Weisbach* und *Lottermosers* Aufnahmen gegeben find. Auch diefe find nur einfach in der Zeichnung. In einem kleinen Zimmer des *Quartiere di Leone X.* zu Florenz, gelegt in Sechs- und Achteckplatten, dann in der *Villa Imperiale* bei Pefaro, in der *Libreria* zu Siena find noch alte Stücke erhalten. In größerer Anzahl finden fie fich in vielen Kapellen

Venedigs, in Siena, Rom, Parma [195]), Florenz u. a. O., datiert aus den Zeiten von 1458, 1471, 1482, 1504 und 1510.

Bunte Fliefen fertigten auch die *Robbia* in Florenz für die Vatikanifchen Loggien in Rom an. In Neapel, befonders aber in ganz Sizilien, bilden in den befferen Wohnungen die glafierten bunten Tonfliefen bis auf den heutigen Tag einen gefuchten, fchönen und dauerhaften, gegen die Aufnahme von Staub und Ungeziefer ficheren Bodenbelag.

In Genua treffen wir die glafierten Fliefen vielfach als Wandbekleidungen in den fchmalen Treppenhäufern bürgerlicher Wohnungen verwendet, mit orientalifchen Muftern fchön und ftilgerecht entworfen, in trefflicher Farbengebung, Teppichmufter nachahmend, als Nachbildungen der fpanifchen *Azulejos* ausgeführt.

Schon im XIV. Jahrhundert werden in Frankreich und fomit wohl auch in Italien neben den Tonfliefen Holzdielenböden (*Planches*) ausgeführt; aber erft im XVII. Jahrhundert werden fie in der Geftalt der heutigen Parkette allgemein und erfetzen in allen eleganten Wohnungen die Plattenböden [196]). »*Ses soeurs estoient dans des chambres parquetées, où elles avoient des lits des plus à la mode, et des miroirs où elles se voyoient depuis les pieds jusqu'à la tête*«, fagt *Perrault* in feiner Erzählung vom Afchenbrödel. Wenn man nicht alles haben kann, muß man fich mit Parketten und einem modernen Namen begnügen, fchreibt *Mme de Sévigné*. 1692 gibt das »*Livre Commode*« eine Mufterkarte von Parketten heraus, und im XVIII. Jahrhundert (1782) werden parkettierte Wohnungen zum Vermieten ausgefchrieben. In den *Comptes des bastiments du Roy* find von einem Ebeniften *Parquets de bois* für den großen Pavillon der Tuilerien angeführt (1679).

330. Kamine.

Serlio fagt im Kap. XXVI feines VII. Buches über Architektur: »*Li Camini veramente sono di grande Ornamento alle habitationi*« und gibt vier Beifpiele von folchen, als erftes eines in korinthifcher Art, ein zweites in dorifcher Baftardform, ein drittes in rein dorifcher und ein viertes in gemifchter toskanifcher Weife mit Ruftika.

Im IV. Buche ftellt er einige phantafievollere Kompofitionen von Kaminen dar. Er gibt auch an, daß in Frankreich die Rauchabzüge (*le gole*) fämtlich lotrecht emporgeführt würden und mehreren Kaminen zugleich dienten, weshalb es fich empfehle, diefe bis zur Decke zu fchmücken. In den Sälen müßten fie noch durch die Pracht ihrer Erfcheinung wirken. In diefem Sinne als feftes Prunkftück im Raume zu erfcheinen, find fie auch allenthalben aufgefaßt worden, von der frühen Zeit der Renaiffance an bis zum Niedergang derfelben.

[195] „*Mattoni di Majolica da un pavimento costrutto nel monastero di San Paolo dei Benedetti Badessa dal 1471–1482*“ find im Mufeum in Parma vielfach zu finden. Diefe aus der Zeit der frühen Renaiffance ftammenden Stücke find meift blau und weiß gefärbt und tragen als Zeichnung bald ein weibliches, bald ein männliches Porträt, dann aber auch bunte Blumen auf weißem Grunde, auch ganze Figürchen. Als Bekleidung find mit Putten verzierte Majolikaplatten bei einem Wandbogen im ehemaligen *Monastero di S. Paolo* (XVI. Jahrh.) verwendet gewefen. Auch diefe werden jetzt im gleichen Mufeum aufbewahrt.

[196] Zur Zeit der Herrfchaft der Renaiffance in Frankreich waren italienifche Künftler und Handwerker in großer Zahl tätig und in den höchften Stellungen verwendet (*Primaticcio*). Die urkundlichen Nachrichten über gewiffe Einrichtungen und technifche Vorgänge in Italien find weniger erfchloffen, als dies in Frankreich der Fall ift. Wir berufen uns daher manchmal auf franzöfifche Quellen, in der Annahme, daß deren Inhalt auch für die verwandten Fälle in Italien maßgebend fein dürfte. Abgefehen davon, daß in den Mufeen des Louvre, von Cluny, in Troyes, Grenoble, Auxerre ufw. Beifpiele von Tonfliefen genugfam vorhanden find, wiffen wir, daß folche vom VIII. Jahrhundert an in Frankreich im Gebrauche waren und daß „inkruftierte“ Tonplatten die glatten Stücke im XIV. Jahrhundert erfetzten, die noch bis in das XV. Jahrhundert in Übung blieben. Das Verfahren dabei war folgendes: „*On se servit de carreaux dont la surface supérieure, d'abord estampié, etait ensuite remplie, dans les dessins de l'estampage de terre colorée d'une autre façon, le tout revêtu d'un vernis plombifère.*“ Diefe inkruftierten Plattenbeläge verfchwinden und machen gegen das Ende des XIV. Jahrhunderts in Frankreich den gemalten Platz. Dort find es Holländer, welche das Verfahren in das Land bringen.

Philippe le Hardi, Duc de Bourgogne traf im Jahre 1391 mit zwei „*ouvriers de quarriaus pains et jolis*“ ein Abkommen für die Lieferung folcher Platten. Die beiden „*ouvriers*“ waren ein gewiffer *Jehan de Monstier d'Ypres* und ein *Jehan le voleur*.

In Rouen wurden 1542 die *Carrelages en faïence* genannt und diefe Platten in Paris im Hotel Soiffon (1581) ausgeführt; auch *Katharina von Medici* bezog folche. Der Wechfel vollzog fich in Italien wie in Frankreich ziemlich um die gleiche Zeit!

Im *Palazzo Gondi* in Florenz erhebt ſich in ſtrengem Stil der Prachtkamin etwas über 2 m hoch zwiſchen zwei einfachen Türen an der Scheidewand eines Saales mit kaſſettierter Holzdecke. Zwei reich ornamentierte Baluſter flankieren die Kaminöffnung und nehmen einen hohen Fries mit Najaden und Tritonen in mäßig ſtarkem Relief auf, den ein Deckgeſimſe abſchließt, an deſſen Ecken

Abb. 498.

Kamin aus dem *Palazzo Borgherini* zu Florenz.
(Jetzt im *Museo Nazionale* [*Bargello*] zu Florenz.)

kleine, antike Freifigürchen ſtehen, zwiſchen welchen das große Wappenſchild der *Gondi*, mit dem gebogenen Arm und dem Streitkolben in der Fauſt, aufgehängt iſt. Als reizendes Beiſpiel darf auch der kleine Kamin in der *Casa Vasari* in Arezzo erwähnt werden, mit Volutenrahmen und Triglyphenfries, und als größtes Florentiner Prunkſtück der Kamin des *Palazzo Borgherini*, jetzt im *Museo Nazionale* (*Bargello*) zu Florenz befindlich, nach dem verwandten Grundgedanken wie der *Gondi*-Kamin aufgebaut, nur daß ſtatt der Baluſter hier

korinthifierende Säulchen mit reich ornamentierten Schäften aufgeftellt find, die ein volles Gebälk tragen, unter dem der fchöne Figurenfries in Hochrelief hinläuft. Sphinxe krönen die Ecken; fitzende Putten halten das Familienwappen (Abb. 498).

Abb. 499.

Kamin im *Anticollegio* des Dogenpalaftes zu Venedig.

Streng fchöne Kamine finden fich noch im Palafte zu Urbino [197]) mit erhaltenem, polychromem Schmucke, wobei die Friefe befonders bemerkenswert

[197]) Veröffentlicht in: Arnold, F. Der herzogliche Palaft in Urbino. Leipzig 1857. Taf. 42–47.

find, in denen fich Putten mit vergoldeten Haaren und Flügeln von azurblauem Grunde abheben, während die Ornamente blau und golden gehalten und die übrigen Architekturteile weiß gelaffen find.

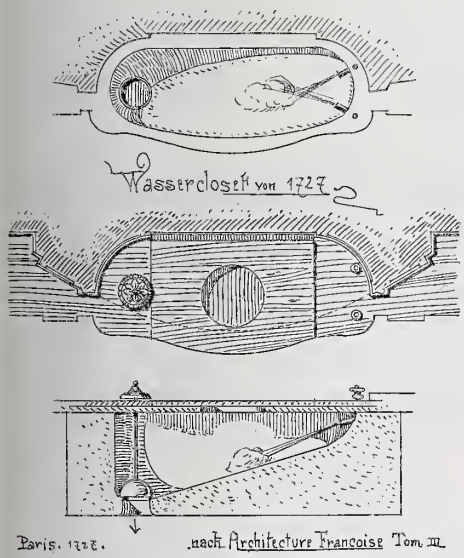
Abb. 500.

Latrinenanlage nach einer Miniature aus dem XV. Jahrhundert.

Einfachere Kamine find im *Palazzo del Tè* bei Mantua zu finden.

Ein mächtig großer, dunkler Kamin, deffen Sims von weißen Marmorkonfolen mit vorgeftellten Figürchen getragen wird, darüber ein hoher Volutenaufbau mit weißem, reliefiertem Marmormedaillon in der Mitte, von zwei Marmorfigürchen flankiert, über dem Medaillon ein großer Adler zwifchen Füllhörnern, Fruchtkränzen und Bandfchleifen, aus der Spitze eine gekrönte Engelfigur herauswachfend, die einen Kronenreif über das Ganze hält, das bis zu dem 5 m vom Fußboden entfernten Kämpfer des Spiegelgewölbes reicht, ift im großen Saale des *Palazzo Doria* zu Genua erhalten, den aber die Marmorkamine im Dogenpalaft zu Venedig an Pracht noch weit übertreffen. Beim größten derfelben im *Anticollegio*, einem Werke des *Tiziano Aspetti* nach dem Entwurfe des *Scamozzi*, ift nur der untere Teil bis zum Sims aus Marmor, der darüber fortgeführte aber aus weißem Stuck mit Vergoldungen hergeftellt. Durch Kandelaber geftützte Konfolen oder gebückt ftehende Atlanten tragen dort den Kaminfims mit feinem hochgeführten Aufbau (Abb. 499).

Abb. 501.



Waffer fpüleinrichtung in einem Klofett aus dem Jahre 1727, Grundplan und Schnitt.

Eine prächtige dekorative Leiftung, mit großem Statuenfchmuck ift der Kamin im Prunkfaal des *Palazzo Magnani-Salem* zu Bologna (1576—78 von *Tibaldi* erbaut), der außerdem noch gute Fresken der *Caracci* enthält. Beinahe kein Renaiffancepalaft, der nicht folch koftbare Prunkftücke aufzuweifen hätte!

331. Aborte, Bäder und andere Nebenräume.

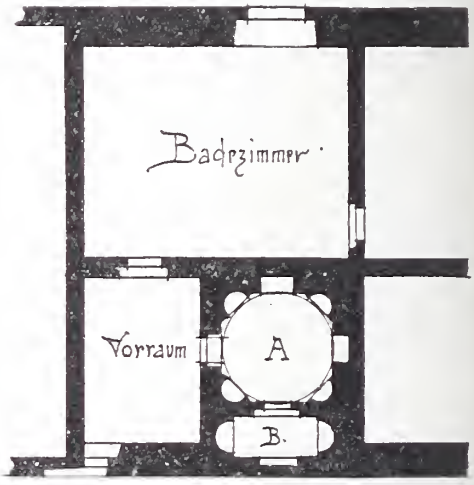
Aborte im Haufe waren im Altertume ausgeführt. Sie verfchwanden und kamen wieder und werden zur Notwendigkeit, wo die Reinlichkeit in den Städten gefetzlichen Beftimmungen unterworfen ift.

Nach einem Miniaturbildchen des *Decamerone* aus dem XV. Jahrhundert (Abb. 500) waren Aborte zur Zeit der Frührenaiffance bei Landhäufern, wenigftens in Form eines gedeckten Bretterverfchlages mit darunter befindlicher offener Ablagerungsftätte, untergebracht. Zur Zeit der Peft (1533) wurden

Polizeibefehle ausgegeben, nach welchen Hausbeſitzer, in deren Anweſen keine Aborte vorhanden waren, ſolche unverzüglich herzuſtellen hatten — ein Beweis, daß im XVI. Jahrhundert die Hausaborte noch nicht überall ortsüblich waren.

Die Paläſte der Frührenaiſſance zeigen ſolche von geringem Ausſehen (*Palazzi Strozzi* und *Giugni* zu Florenz, *Palazzo Piccolomini* in Pienza), aber immer bei richtiger Lage an den Fenſterwänden. Sie dürften wohl kaum von den Herrſchaften gebraucht worden ſein; denn man wird ſich in Italien wie in Frankreich der tragbaren Aborte (Leib- oder Nachtſtühle) bedient haben, wie heute noch vielfach in Süditalien und Sizilien. Im Inventar des *Hôtel de Quatremares* (1334) iſt ein ſolcher aufgenommen geweſen, und unter dem Namen »*garderobe*« kommen derartige Aborte 1540 vor. Im XVII. Jahrhundert bleiben ſie unter gleichem Namen in Gebrauch, und im erſten Drittel des XVIII. Jahrhunderts machen ſie in Frankreich und ſpäter wohl auch in Italien den »*Lieux à l'Angloise*«, den feſten Aborten mit Waſſerſpülung, Platz, die dann groß und geräumig eingerichtet und in der Nähe des Badezimmers untergebracht waren[198].

Abb. 502.



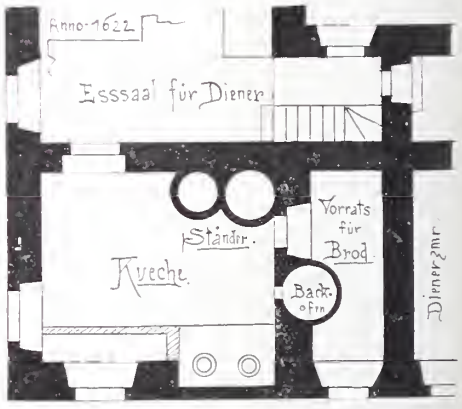
A. Warmbad. B. Kaltbad.

Badeanlage in einem Genueſer Palaſte (nach *P. P. Rubens*.

Die Tänzerin *Mlle Deschamps* ließ ſich einen ſolchen Abort, ganz mit Spiegeln dekoriert, einrichten, und (1760) wird es beim Vermieten von Wohnungen in Paris beſonders betont, daß auch eine Sitzgelegenheit — eine *Garderobe* oder *Lieu à l'Angloise* — vorhanden ſei. Dieſe „moderne", aber bald 200 Jahre alte Einrichtung machte nach ihrer Benennung den Weg vom hohen Norden nach dem Süden.

In dem großen, vierbändigen, unten genannten Werke[199] iſt eine Einrichtung »*pour un Cabinet d'aisance où lieu de commodité, dont le siège est en niche*« gezeichnet, welche die Konſtruktion des engliſchen Spülabortes vollſtändig klar gibt und die ſich im weſentlichen mit dem deckt, was wir als Erfindung unſerer Tage zu bezeichnen pflegen (Abb. 501).

Abb. 503.



Palazzo I in Genua nach Rubens (Fig 53) W.

Küchenanlage in einem Genueſer Palaſte nach *P. P. Rubens*.

Von der künſtleriſchen Ausgeſtaltung eines Hausbades gibt uns *L. Gruner*[200] in farbiger Darſtellung unter dem Titel „Bad des Kardinals *Bibiena* im Vatikan" ein Bild, aus dem wir erſehen, daß auch hier die Kunſt der Renaiſſance voll einſetzte. Über quadratiſchem, mit Niſchen verſehenem Raume von mäßiger Größe erhebt ſich ein Kreuzgewölbe, das, wie die Wände, mit bunter Grotesk-

[198] Siehe: Blondel, J. F. & M. Patte. *Cours d'architecture.* Paris 1777. Vol. V, Pl. LX.

[199] *L'architecture françoise ou recueil des plans, élevations, coupes et profiles des églises, palais, hôtels et maisons etc. . . . de France.* Bd. III. Paris 1727.

[200] A. a. O. *Specimens of ornamental art.* London 1350.

malerei von außergewöhnlicher Schönheit geſchmückt iſt. Die Halbrundniſchen ſind teppichartig ausgemalt und eine von ihnen nimmt die ornamentierte Marmorwanne auf. Ein farbenprächtiger und doch behaglicher Raum! Die Entwurffkizzen zur Dekoration lieferte auch kein anderer als *Raffael* ſelbſt.

Von *Vasari*[201]) werden außerdem noch die *Stufa* in der *Villa Lante* zu Rom erwähnt, die *Giulio Romano* mit Bildern — den Liebſchaften der Götter — ſchmückte; dann das Badgemach, mit einer Kuppel überdeckt, von *G. Alessi* in der *Villa Grimaldi* zu Biſagno bei Genua ausgeführt. In dem Werke von *P. P. Rubens* über die Genueſer Paläſte iſt eine Hausbadeanlage angegeben, die aus einem größeren Zimmer, einem Vorzimmer, einem gewölbten achteckigen Warmbad und aus einem gleichfalls gewölbten Kaltbad beſteht. Die Wände beider ſind mit Niſchen geſchmückt und dürfen wohl als reich dekoriert und mit Marmor ausgekleidet angenommen werden. (Siehe Abb. 502 u. 503, Bade- und Küchenanlage, worin auch die Ausſtattung einer Palaſtküche mit Backofen, Vorratskammern nebſt Eßzimmer für die Dienerſchaft, alles im Sockelgeſchoß untergebracht, dargeſtellt ſind.) Das ſchöne Badezimmer mit dem auf Säulen ruhenden Kuppelgewölbchen im *Palazzo Pitti* zu Florenz iſt jüngern Datums.

XIX. Abſchnitt.

Ausſtattung der Prunk- und Wohnräume mit Gebilden der Kleinkunſt.

Mobiliar, Prachtgefäße aus Gold, Silber, Bronze und Ton, Statuetten aus Marmor und Stuck, Schauſtücke aus Elfenbein, Edelſteinen und Email, Spiegel, Kunſtgläſer, Tafelbilder, Teppiche, Handarbeiten uſw.

Auf die techniſche und dekorative Ausgeſtaltung der Wohn- und Repräſentationsräume, die Herſtellung und künſtleriſche Ausführung der Fußböden, Wände und Decken, Türen und Fenſter wurde im Abſchnitt XVIII hingewieſen. Sie bleiben aber tote Räume, wenn nicht wenigſtens noch beſchrieben wird, womit ſie belebt waren. Das Schalten und Walten des Hausherrn und der Hausfrau wird aus der Art der Gebrauchs- und Kunſtgegenſtände erſt verſtanden, aus den Zugaben, welche dieſe und nicht der Architekt allein geſchaffen: ſie erſt drücken dem Heim die Eigenart auf, entweder die des Parvenu oder des gebildeten kunſtverſtändigen Pater familias. 332. Dekorative Ausſtattung.

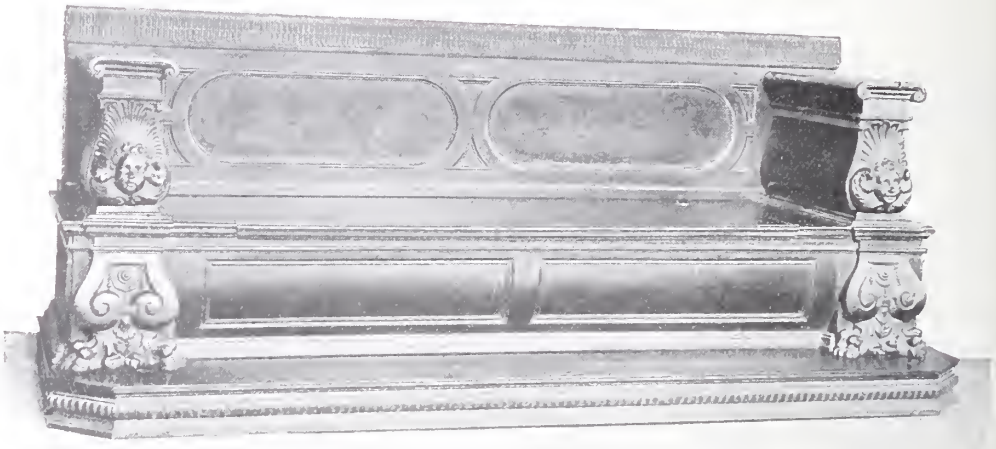
Wir würden uns auf das unermeßliche Gebiet des italieniſchen Kunſtgewerbes begeben müſſen, wollten wir uns eine Vorſtellung von dem Gebotenen verſchaffen. Das Material iſt ſo überreich, das auch nur annähernd zu beleuchten, hier zu weit führen würde; es muß eine Sache für ſich bleiben. Aber einige Streiflichter müſſen wir darauf fallen laſſen.

Gleichwie die monumentale Kunſt, ſo meldete ſich auch die Kleinkunſt der Renaiſſance ſchon im XII. Jahrhundert und begehrte Einlaß. Sie war ihr vielleicht einen Sprung voraus. Möbel, Gold-, Silber- und Bronzearbeiten wurden nach antiken Vorbildern gefertigt und ſtolz waren die Künſtler, die es fertig 333. Mobiliar.

[201]) A. a. O., X u. XIII. Eine perſpektiviſche Anſicht desſelben (Lichtdruck) bei *J. C. Raschdorff.* Palaſtarchitektur Toscanas. Berlin 1888.

brachten, jenen nahe zu kommen. Aus Marmor und Metall wurden Groß- und Kleinfiguren hergeftellt (fog. Salonplaftik), aus gebranntem, glafiertem Ton Gefäße von kunftvoller Form; Truhen, Tifche, Bänke und Stühle, Betten und

Abb. 504.



Sofatruhe des XV. Jahrhunderts aus Florenz.

Abb. 505.

Aus Holz gefchnitzte Truhe im *Bargello*-Mufeum zu Florenz.

Ruhefitze aus Holz gefchnitzt, durch Farben, Vergoldungen und Intarfien (eingelegte Hölzer) höher gehoben.

334. Flachdekoration und erhabene Arbeit.

Und die Erften ihrer Zeit befchäftigten fich mit Entwürfen und Ausführungen diefer Art. Dem Schreiner ftanden Bildfchnitzer und Maler hilfreich zur Seite, fo einer nicht das ganze Gebiet feines Handwerks beherrfchte.

Abb. 506. Geöffnetes hölzernes Schmuckkäſtchen aus Gubbio im *Palazzo Ranghiasci-Brancaleoni* [202]).

Abb. 507. Stuhl aus dem *Bargello*-Muſeum zu Florenz.

Ein Hauptſtück der beweglichen Einrichtung war bis herein in das XV. Jahrhundert die Truhe, deren Füllungen mit bibliſchen und hiſtoriſchen Bildern bemalt, deren Rahmen geſchnitzt und vergoldet war, ein buntes Schauſtück, farbenfreudig in den Raum geſtellt. (Vergl. Beiſpiele im *Museo dell'Castello* zu Mailand, *Bargello* zu Florenz u. a. O.) Im XIV. Jahrhundert verdrängte die Intarſia, d. h. die eingelegte Arbeit, die Malerei, zuerſt nur mit geometriſchen Zierformen aus dunkeln und hellen Hölzern wirkend, hin und wieder mit Zuhilfenahme von Elfenbein; zu Anfang des XV. Jahrhunderts traten zu den geometriſchen Ornamenten noch frei gebildete Pflanzengeſchlinge, Palmettenfrieſe und dergl. neben Darſtellungen von architektoniſchen Innenräumen, hiſtoriſchen Vorgängen und Landſchaften hinzu, wobei künſtlich gebeizte Hölzer verwendet oder auch Metalleinlagen zu Hilfe genommen wurden. Der Flachdekoration folgte die in erhabener Arbeit, die Bildſchnitzerei, als höchſter Ausdruck der Dekorationsweiſe. In mäßigem Umfang beim Gebrauchsgegenſtand, in überreicher bei dem Schauſtück (vergl. Abb. 504 u. 505).

[202]) Fakſ.-Repr. nach: *Italia artistica*. Nr. 13. Gubbio.

335. Truhen und Käften, Schränke und Stühle.

Geſchickte Flächeneinteilung und ſchöne Flächendekoration ſind der Grundgedanke, auf dem der Aufbau der Möbel aus dieſer Zeit beruht, der leider nur zu bald verlaſſen wird, um dem inzwiſchen aufgekommenen, überreichen, ſtark entwickelten Relief Platz zu machen, an dem man ſich ſtößt und hängen bleibt und das ſchließlich bei Schränken mit dem Einbeziehen von Säulen, antiken Gebälken, Niſchen, Arkaden, Baluſtraden ſeinen ungeſunden Höhepunkt erreichte. — Auch Bänke und Stühle mußten der Unart folgen.

336. Polſtermöbel.

Die bei den mittelalterlichen und Frührenaiſſance-Möbeln noch beweglichen Kiſſen und Polſter wurden bei Bänken und Stühlen aus Gründen der Bequemlichkeit in ſpäterer Zeit feſte Beſtandteile des Möbels, und erweiſen ſich ſo als die Anfänge der Polſtermöbel. Der Polſterſtuhl zeigte dabei bis in das XVII. Jahrhundert eine einfache, aber etwas ungelenke Form mit lotrechten, zierlich gedrehten Füßen, einer etwas gebogenen Lehne und einfachen, mit Goldzwicken befeſtigten Sammetbezug, mit Goldbeſatz und Troddeln, als beſonderes Charakteriſtikum. Ihm folgte der barocke mit Schnitzereien überladene Stuhl und dieſem wieder der mit vollſtändiger Stoffbekleidung über einfachem Holzgerüſte.

Abb. 508.

Holzgeſchnitzter Spiegelrahmen aus Florenz.

Möbel aus Edelmetallen, ganz mit boſſiertem Silber beſchlagen, wobei beſonders Tiſche und Spiegel in Betracht kommen, wurden in Venedig zu Ende des XVII. Jahrhunderts Mode, woran ſich in Frankreich die Möbel aus Metall und Schildpatt, die ſog. *Boule*-Möbel, anreihten. Von einem ganz aus Holz geſchnitzten Stuhle gibt Abb. 507 ein Beiſpiel und Abb. 508 ein ſolches von einem aus dem gleichen Material hergeſtellten Spiegelrahmen, eine Florentiner Arbeit aus dem XVI. Jahrhundert. Die Zeit *Louis XV.* machte die Möbel von den Geſetzen der Architektur unabhängig.

Neben der Naturfarbe des Holzes trat bereichernd wieder die Vergoldung zunächſt einzelner Teile hinzu, der dann die volle Vergoldung der Holzgeſtelle

folgte. Auch das Bedecken des Holzwerkes mit weißer, grünlicher oder gelblicher Lackfarbe, unter Zuhilfenahme von Vergoldungen, ging nebenher. Zu den Bezügen der Sitzmöbel wurden die koſtbarſten Seiden- und Sammetſtoffe, oder auch gewobene buntfarbige genommen und mit figürlichen Zeichnungen oder naturaliſtiſch gehaltenen Blumengewinden bedeckt.

337. Tiſchplatten mit eingelegten Hölzern und Halbedelſteinen.

Einer beſonders kunſtreichen Behandlung erfreuten ſich die Tiſchplatten, welche die verſchiedenſten Formen annahmen. Sie wurden aus einfachen, glatten, dann intarſierten Hölzern, aus koſtbaren Marmorſorten, aus Ebenholz mit Elfenbeineinlagen, mit *Pietre-dure* (*Pierre dures* oder *Pierres de Florence*) oder feinem Stiftmoſaik ausgeziert, mit koſtbaren Geſteinſorten furniert, hergeſtellt, wobei in alter Zeit dieſe Platten in Florenz und Venedig nicht durch „Beine", ſondern durch reichgeſchnitzte ſchwere Holzblöcke abgeſtützt wurden, denen ſpäter elegantere, oft phantaſtiſche Bildungen als Stützen folgten. Schöne Beiſpiele in vollendeter Ausführung finden ſich in den Sälen des *Palazzo Pitti* zu Florenz.

Abb. 509.

Holztäfelung aus der *Certosa* bei Pavia.

Abb. 509 zeigt Beſtandteile einer mehr architektoniſch geſtalteten Wandtäfelung mit Hermenkonſolen und Figurenniſche, bei welcher der gute alte Grundgedanke der Flächenbehandlung vollſtändig verlaſſen iſt; denn auch dieſer mußte, wie beim Mobiliar, dem Wandel in der Durchführung des Details folgen.

338. Das Bett.

Die ähnliche Erſcheinung wie bei den Truhen und Stühlen zeigt ſich auch bei den Betten. Das alte hölzerne, von Säulchen getragene, hohe Himmelbett machte dem ganz mit Stoff bezogenen Platz, für welche Art ein aus dem XVII. Jahrhundert ſtammendes im *Palazzo Mansi* in Lucca noch ausgegeben wird.

Das Techniſch-Hiſtoriſche der Truhen, Schränke und Stühle behandelt *G. Semper* in ſeinem Stil (Ausgabe 1863, II. Bd., Tiſchlerei, S. 254 u. ff. und S. 333 Möbel der Renaiſſance auf S. 325) an der Hand einer Abbildung eines italieniſchen Schrankes, aus dem das Syſtem des Aufbaues zu erſehen iſt. In der Abb. 506 iſt ein verwandtes Stück aus Gubbio dargeſtellt, das nach den gleichen Grundſätzen aufgebaut und ornamentiert iſt. *Semper* betont dabei den großen Ruf, den die italieniſchen Ebeniſten bis zum Anfang des XVII. Jahrhunderts genoſſen, und gibt dazu noch die Abbildung eines geſchnitzten Lehnſtuhles, S. 342, aus der Barockzeit und die Halbpolſtermöbel aus der Werkſtätte *Rubens*.

339. Truhen.

Burckhardt-Lübke ſagen in der Geſchichte der Renaiſſance in Italien (Ausg. 1878, § 157), daß von Truhen aus der beſten Zeit nur „noch wenige vorhanden ſeien, doch genug, um einen Begriff zu geben von den edeln und reichen Formen derſelben". Durchwandert man aber die modernen Muſeen unſerer großen Kunſtſtätten in Europa, ſo wird man wohl über die Anzahl der

gebotenen Stücke anderer Meinung ſein dürfen, wobei allerdings wieder die Echtheit aller einem beſcheidenen Zweifel unterzogen werden darf. Die Genannten geben a. a. O. und in Fig. 197 eine Truhe aus Siena und in Fig. 198 eine andere, zum Teil reſtaurierte, aus dem Berliner Gewerbemuſeum.

340. Bettſtellen.

Aus der gleichen beſten Zeit „ſei auch wohl kaum eine Bettſtelle erhalten“, und auch die genauſte Schilderung einer ſolchen bei *Milanesi* (III, 245) ſtamme

Abb. 510.

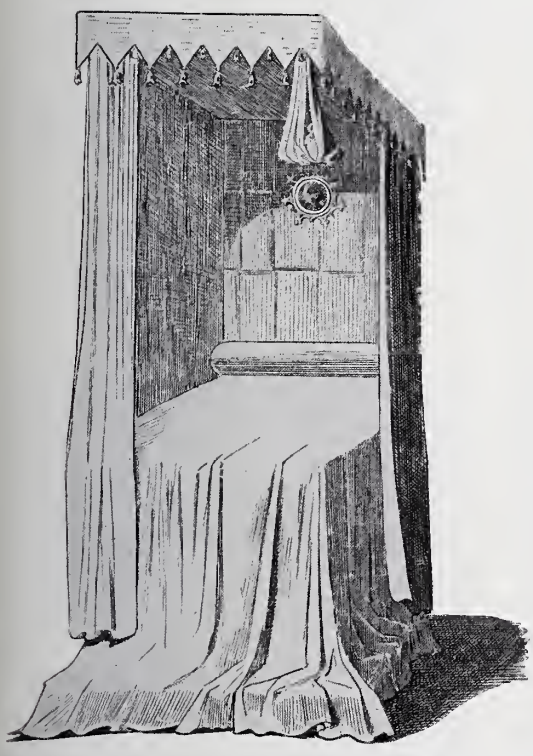
Himmelbett des *Pierre de Gondi* (*Musée de Cluny*, Paris).
„*Lit à colonnes du XVI. Siècle* (*dit de Pierre de Gondi*) (*Musée de Cluny*)“, nach *Havard* a. a. O.

aus der Zeit des beginnenden Barocks (1574) und ſtelle ſich als ein Himmelbett mit einer von vier Säulen getragenen Stoffdecke dar. Die Bettſtelle als hervorragendes Prunkſtück im Raume ſtand von drei Seiten frei. *Falke* ſchätzt in ſeiner „Kunſt im Hauſe“, Wien 1873, S. 119, das Bett, beſonders das Himmelbett, als „Kunſtwerk“ ein. Er erkennt bei demſelben die Füße, die als Tiere, oder in Kugelform gebildet ſind, dann das Kopfende und die Seitenteile, die mit Schnitzereien bedeckt waren, ferner die Auszeichnungen der Ecken, durch Pfoſten, Karyatiden, kannelierte und gewundene Säulen, die beſtimmt waren,

den Baldachin zu tragen, der aus Sammet, Seide mit Franſen und ſpaniſchen Goldſpitzen garniert war. Auf italieniſche Muſter ſind auch die franzöſiſchen und deutſchen Prunkbetten zurückzuführen; unter Beihilfe italieniſcher Kräfte ſeien auch die Einrichtungen der *Fugger* in Augsburg entſtanden.

Ausgiebiger in ſeinen Ausführungen iſt *Henry Havard* in Band III ſeines »*Dictionnaire de l'ameublement*« (Paris, ohne Jahreszahl). Er zeigt uns S. 400 das ganz mit Stoff umkleidete, mit erhöhter, geſchnitzter Rückwand verſehene Himmelbett der *Catherine de Medicis* aus dem Schloſſe von Chaumont und aus dem XVI. Jahrhundert das »*Lit à colonne*« des *Pierre de Gondi*, das jetzt im *Musée Cluny* zu Paris aufgeſtellt und nach *Havard*'s Zeichnung in Abb. 510 wiedergegeben iſt. Ein ſogen. »*Lit à courtine*« aus der gleichen Zeit gibt Abb. 511.

Abb. 511.



Einfaches Bett mit Vorhängen aus dem XV. Jahrhundert. Nach *H. Havard* a. a. O.

In Pescocoſtanzo (in den Abruzzen) in der *Casa Ricciardelli* findet ſich ein Himmelbett mit gewundenen Säulen (abgebildet in der *Italia artistica* Nr. 64 neben andern beachtenswerten Barockmöbeln aus der *Casa Colecchi*).

Mangels erhaltener Beiſpiele muß zur Vervollſtändigung des Materials auf Abbildungen verwieſen werden. In *S. Annunziata* zu Florenz zeigt das Bett bei der Geburt *Mariae* eine einfachſte Lagerſtätte, andere weiſen Lager mit erhöhten Kopfenden auf, wieder andere eine höhere hölzerne Rückwand mit volutenartigem Abſchluß (*Palazzo Vescovile* in Verona). Ein prachtvoll ausgeſtattetes Himmelbett iſt in einem Felde der mittleren Bronzetüre des Domes in Piſa, aus der Zeit *Giovannis da Bologna* in Relief dargeſtellt (vergl. die Abbildung im Abſchnitt: Sakralbauten — Bronzetüren). Im ganzen genommen verdanken die vollſtändig mit Vorhängen umzogenen Himmelbetten, dem Gedanken, aber nicht der Form nach, ihre Entſtehung dem gotiſchen Mittelalter.

341. Majoliken.

Von hoher künſtleriſcher Eigenart, ſowohl als Luxus- wie als Gebrauchsgegenſtände, ſind die Majolika-Gefäße, die in großen Mengen hergeſtellt und in allen Muſeen der bekannten Welt zu finden ſind — die bunten, glaſierten Geſchirre des XVI. Jahrhunderts, die hauptſächlich zu Caſtel Durante im Herzogtum Urbino gefertigt wurden. Sie vertreten eine beſondere italieniſche Töpferſchule und bilden den Übergang von der plaſtiſchen Dekoration zur gemalten. Die dabei in Anwendung gebrachten Farben ſind die der *Robbia*: Gelb, Grün, Blau und Violett auf hellem, bezw. weißem Grunde, wobei das

Groteskornament künftlerifch wertvoller bleibt als die figürlichen und landfchaftlichen Darftellungen. In Abb. 512 u. 513 find drei folcher Stücke aus dem *Bargello*-Mufeum in Florenz gegeben, die als ebenfo fchön wie charakteriftifch zu bezeichnen find.

342. Teller, Platten und Tafelgefchirre.

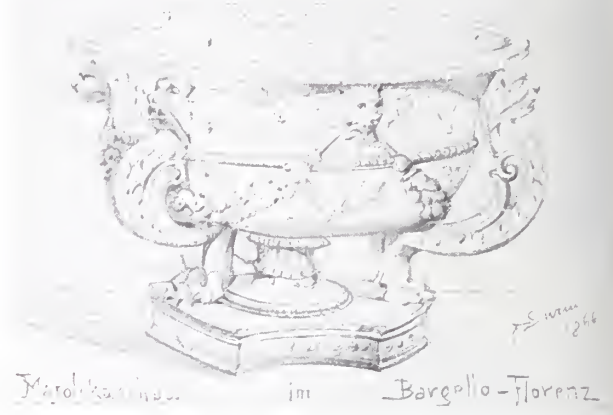
Aber nicht bloß mit Kannen, Töpfen und Schüffeln wartet diefe Technik auf; auch Teller und Platten und alle möglichen Gebrauchsgegenftände wurden für Tifch, Tafel und Küche durch fie hergeftellt. Eine fchöne Sammlung folcher befindet fich in Loreto (Beifpiele in Abb. 514 bis 517 einfchl.) im *Palazzo della Santa Casa*, im Mufeum zu Pefaro und faft in allen Sammelftellen der gebildeten Welt. Erfolgreiche neue Nachbildungen find die von *Cantagalli* und *Ginori* zu Florenz.

Das einfach prächtige Tafelgefchirr des Kardinals *Alessandro Farnese*, welches das *Museo Nazionale* in Neapel bewahrt — blau mit aufgemalten Goldornamenten — fei hier zu erwähnen nicht vergeffen. Dabei fei an das Urteil *Burckhardt*'s erinnert: „Diefe Majoliken find eben keine Fabrikate, fondern Handarbeit, aus einer Zeit allverbreitetften Formgefühles; in jeder Schale lebt ein Funken perfönlicher Teilnahme und Anftrengung.“ Hierin liegt das Geheimnis, warum uns diefe Dinge fo lieb und wert geblieben find.

Serlio (Lib. I) widmet in feinem Buche über Architektur den fchönen Umrißlinien der Gefäße einige Seiten und erklärt deren Auffindung — ein Zeichen, welches Gewicht die damaligen Architekten auch diefem Gegenftand beilegten.

Er ftellt fich die Aufgabe, eine fchlanke und eine gebauchte Vafe richtig zu zeichnen. In den zwei erften Löfungen, die in Abfchnitt XIV, Abb. 389 wiedergegeben find, nimmt er für jede Vafenart zwei Kreife an und teilt den Quadranten in vier gleiche Teile. Von den Teilpunkten auf der Peri-

Abb. 512.



Majolikafchüffel im *Bargello*-Mufeum zu Florenz.

Abb. 513.

Majoliken im *Bargello*-Mufeum zu Florenz.

Abb. 514.

Abb. 515.

Urbinatiſche Majolikaplatten aus dem XVI. Jahrhundert nach Lichtdrucken aus dem *Ateneo* zu Peſaro.

Abb. 516.

Abb. 517.

Majolikatöpfe aus dem *Palazzo della Santa Casa* in Loreto. (Phot. *Alinari.*)

pherie des großen Kreifes zieht er Radien und verbindet jene Teilpunkte durch horizontale Linien. Von den Schnittpunkten der Radien des inneren Kreifes fällt er fenkrecht auf die genannten Horizontalen; die Schnittpunkte diefer mit den fenkrechten geben dann Punkte der Vafenkurve und diefe miteinander durch eine ftetige Linie verbunden, die Vafenkurve felbft (vergl. Abb. 389).

343. Kunftgläfer. Spiegel und Spiegelrahmen, Lüfter.

Glas in Geftalt von Spiegeln, Rahmen, Kronleuchtern, Trinkgefchirren zum Tagesgebrauch und als Schauftücke, kunftreiche Platten, Schöpf- und Ausguß-Gefäße u. dergl. find meift Erzeugniffe der hoch entwickelten Venezianer Kunft-

Abb. 518.

Glas-Kronleuchter von Murano aus dem *Palazzo Vendramin* in Venedig.

induftrie (vergl. den Murano-Kronleuchter aus dem *Palazzo Vendramin* in Venedig, fowie Gläfer im *Bargello* und folche in beinahe allen Mufeen der Welt). Sie mögen ein Erinnern an jene allbekannten Kunfterzeugniffe abgeben, die fo fein empfunden, fo zweckentfprechend bald aus hellem, bald aus farbigem Glafe, bald aus beiden Sorten gemifcht, einft angefertigt worden find und bis zur Stunde mit wechfelndem Gefchmacke weiter fabriziert werden (vergl. Abb. 518, 519, 520 u. 521). Buntverglafungen der Fenfter bei Profanbauten find in der *Laurenziana* zu Florenz zu verzeichnen.

Auch hier find es wieder die *Mediceer*, die als Befteller oder Befitzer auftreten. Ein Spiegel der *Maria de Medici*, jetzt in der *Galerie d'Apollon* im *Louvre*, bei *Havard* a. a. O. in Buntdruck abgebildet, zeigt eine Faffung des

Facettenglaſes in Form einer Aedicula, die aus Gold, Email, Halbedelſteinen, Kameen uſw. ausgeführt iſt. Venezianiſche Spiegel: Hand-, Aufſtell- und Hängeſpiegel in Rahmen von Holz und Elfenbein, oder aus getriebenem Silber, oder

Abb. 519.

Glaslüſter nach einem Stück von *Salviati* u. *Co.* in Venedig.

aus Kriſtallglas — alſo Glas in Glas gefaßt — ſind wunderbare Stücke der Kleinkunſt. Dann welche Fülle und Mannigfaltigkeit in der Form der Stehgläſer und Fläſchchen (vergl. Abb. 521). Wie arm, wie bettelarm ſind wir dagegen geworden!

344. Prachtgeräte.

Prachtgeräte, Gefäße und Schmuckfachen des XVI. Jahrhunderts tragen beinahe fämtlich die Signatur des *Benvenuto Cellini* (1500—72). Herrliche Stücke derfelben befinden fich in der *Argenteria* des *Palazzo Pitti* in Florenz, das befte im Gemmen-Kabinett der Uffizien dafelbft, fehr vieles in den Sammlungen aller größeren Städte Italiens, und wieviel noch im Privatbefitz der italienifchen Sammler und Großen!

Die Veranlaffung war in der Regel ein koftbares Mineral (Achat, Jafpis, Lapislazuli und dergl.), das in irgend einer phantaftifchen Form vorhanden, zu einem Gefäße umgebildet und zu dem Ende mit Fuß, Henkel und Deckel verfehen worden ift. Bei den Goldfaffungen wechfeln glatte Flächen und erhaben gearbeitete Teile mit emaillierten und mit Edelfteinen oder Perlen befetzten ab. (Vergl. das Kännchen aus dem k. k. Mufeum in Wien, und die fchöne Lapislazuli-Flafche im Gemmenkabinett zu Florenz, gezeichnet bei den Kirchlichen Einrichtungsgegenftänden des Abfchn. Sakralbauten ufw.)

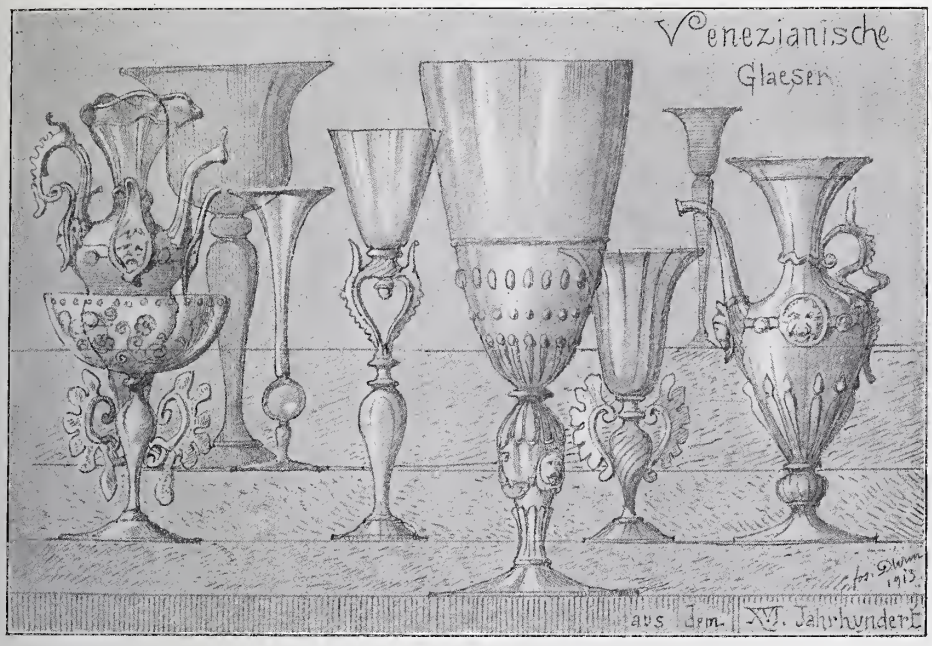
Masken, Nymphen, Drachen, Tierköpfe, Delphine, Schlangen find in den Kreis der Ornamentik auf das glücklichfte einbezogen, wobei mit feinem Sinne in der Farbenzufammenftellung ftets das Richtige getroffen ift.

Abb. 520.

Teile eines filbernen Vortragkreuzes und zwei Venezianer Gläfer aus dem XVI. Jahrhundert, zurzeit im *Bargello* zu Florenz.

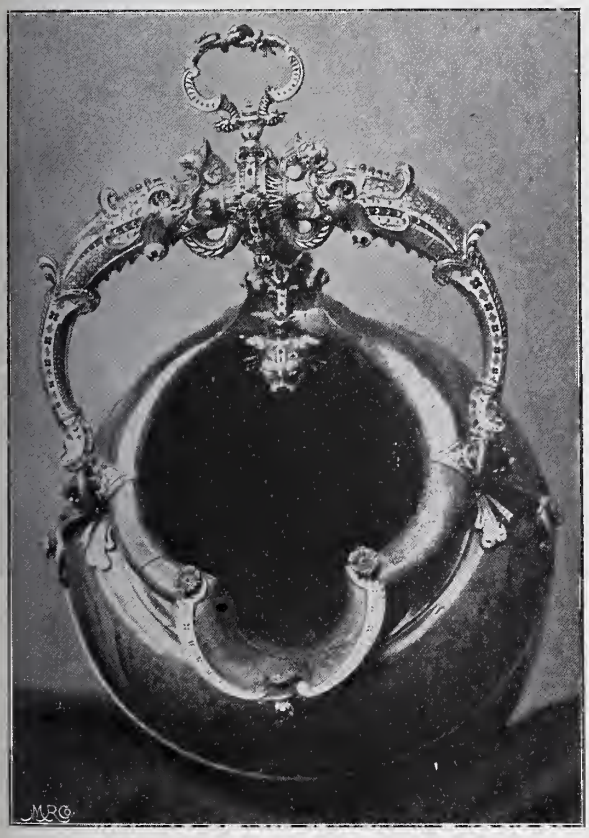
Ganz aus Edelmetall hergeftellte Arbeiten, oft mit Email und Edelfteinen befetzt, in Form von Taffen und Bechern, in Silber getriebene und vergoldete Teller, von denen nicht alle als italienifche Arbeit beglaubigt find, finden fich wieder in Florenz an den angegebenen Orten. Einige der Stücke zeigen Augsburger und Nürnberger Schauzeichen. Des Zufammenhanges wegen vergleiche auch die Prachtpublikation der „Reichen Kapelle“ in München von *F. X. Zettler*. München 1870.

Abb. 521.



Venezianiſche Gläſer aus dem XVI. Jahrhundert.

Abb. 522.



Kännchen im k. k. Muſeum zu Wien.

Einen beſonderen Zweig dieſer Gerätekunſt bilden die aus Bergkriſtall geſchnittenen Stücke mit eingeſchliffenen Ornamenten.

Das ſog. „Farneſiſche Käſtchen“ des *Joannes de Bernardi* in Neapel zeigt die prächtigſten Kriſtallſchliffe, deren Wirkung durch die überreiche Metallfaſſung etwas beeinträchtigt wird (Abb. 523).

345. Elfenbeinarbeiten uſw.

Einen anderen Zweig bilden wieder die Elfenbeinarbeiten, bald als Griffe von Eßbeſtecken, bald als Pokale und Humpen, deren äußere Flächen durch erhaben gearbeitete Figurenkompoſitionen belebt ſind.

Silberne Eßbeſtecke aus dem Quattrocento liegen in der *Fabbrica del Duomo* zu Siena auf, deren Durchbildung auf geſunderer Grundlage beruht als die der elfenbeinernen, welche ſich frühzeitig abnutzen und

bei ihrem ſtarken Relief ſog. Schmutzfänger ſind; außerdem liegen ſie unbequem in der Hand. Die erſteren zeigen glatte Griffe mit niellierter Flächendekoration in einfacher Zeichnung auf dunkelſtahlblauem Grunde; nur das Ende des Griffes hat einen reliefierten Knauf, der vergoldet iſt wie der Anſatz bei der Klinge

Abb. 523.

Sog. Farneſiſches Käſtchen im *Museo Nazionale* in Neapel.

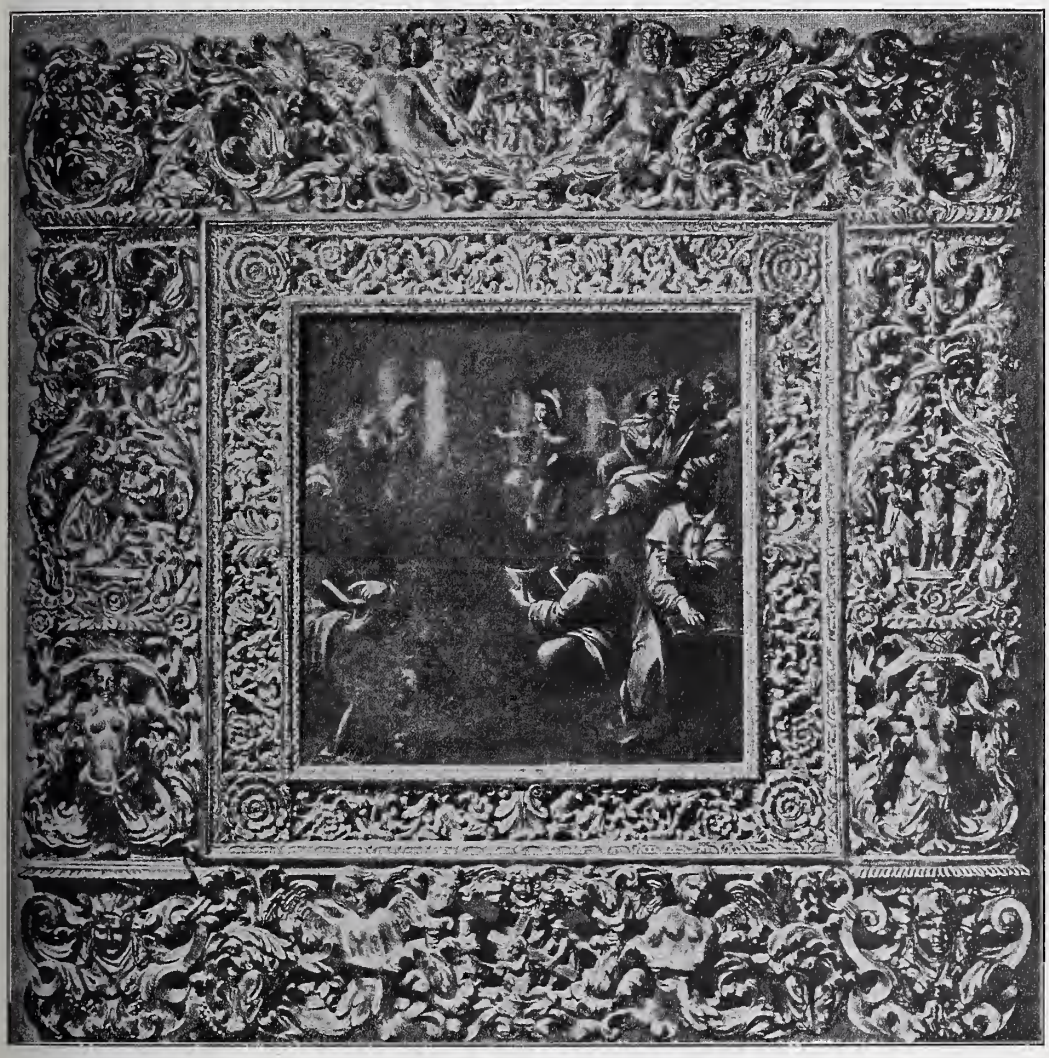
(vergl. Abb. 525). Hier iſt Rückſicht auf den Gebrauch genommen und jede unzweckmäßige Zierform vermieden — ein Beiſpiel zur Nachahmung auch für Spätergeborene.

346. Teppiche, Handarbeiten uſw.

Koſtbare Teppiche und Handarbeiten, Statuetten, Büſten aus Marmor und Metall, auch kunſtvoll gearbeitete Schußwaffen, Familiengemälde und Bilder in koſtbaren, reich geſchnitzten, farbigen und vergoldeten Rahmen (*Palazzo Pitti*

und *Uffizien* in Florenz) vervollſtändigen den Zimmerſchmuck und erhöhen durch ihre Gediegenheit die künſtleriſche Stimmung in dieſen Wohngelaſſen, in denen auch das von den Vätern Ererbte ſein Recht behielt, nach dem Satze, daß Gutes aus allen Zeiten ſich mit Gutem ſtets verträgt, auch ohne die geprieſene Stileinheit, die unter Umſtänden langweilig werden kann. Von vergoldeten durch-

Abb. 524.



Bilderrahmen aus der Zeit vor 1600 im *Museo Mosca* zu Peſaro nach der Aufnahme von *Giulio Vaccaj* in »*Italia artistica*«. (1909.)

brochenen Bilderrahmen ſei als Beiſpiel aus der Zeit vor 1600 ein ſolcher aus dem *Museo Mosca* in Peſaro erwähnt, den Abb. 524 aus der *Italia artistica* Nr. 42 wiedergibt.

Was in den italieniſchen Muſeen vorhanden iſt, zeugt von überreichen kunſtgewerblichen Beſtänden der damaligen Zeit. Es dürfte aber wohl nur der geringſte Teil deſſen ſein, was gemacht wurde, wenn man den Inhalt der ausländiſchen Muſeen mit in Rechnung ſtellt, beſonders aber, wenn man ſich über-

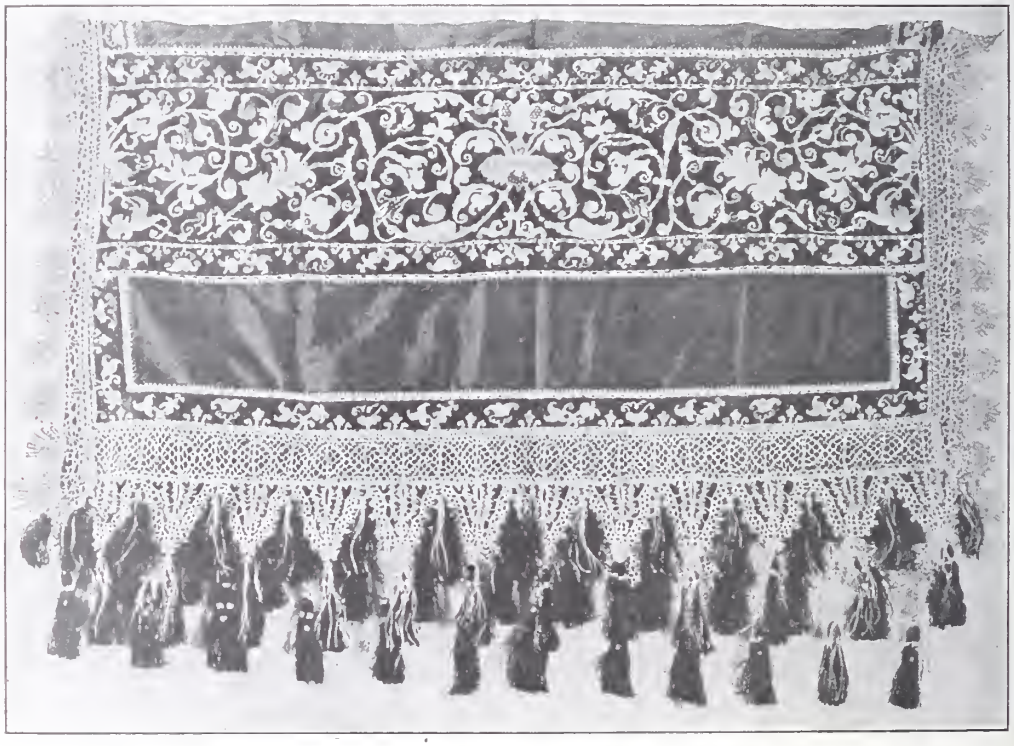
legt, was bei den Reichen und Großen noch zurzeit vorhanden iſt. Zeitweiſe Provinzial-Ausſtellungen, wo Private und Körperſchaften Beiträge liefern, ich erinnere nur an die 1904 in Siena abgehaltene, geben zu denken. Ich ſehe auch ab von dem, was die Kirche an kunſtgewerblichen Schätzen noch

Abb. 525.

Sieneſer Meſſer, zurzeit in der *Fabbrica del Duomo* in Siena.

birgt. Ich will nur an Monza erinnern, einen Platz für viele. Die genannte Sieneſer Ausſtellung bot neben den vielen Meßgewändern, Arbeiten allererſten Ranges, was Koſtbarkeit der Materialien, Geſchmack und Gediegenheit der

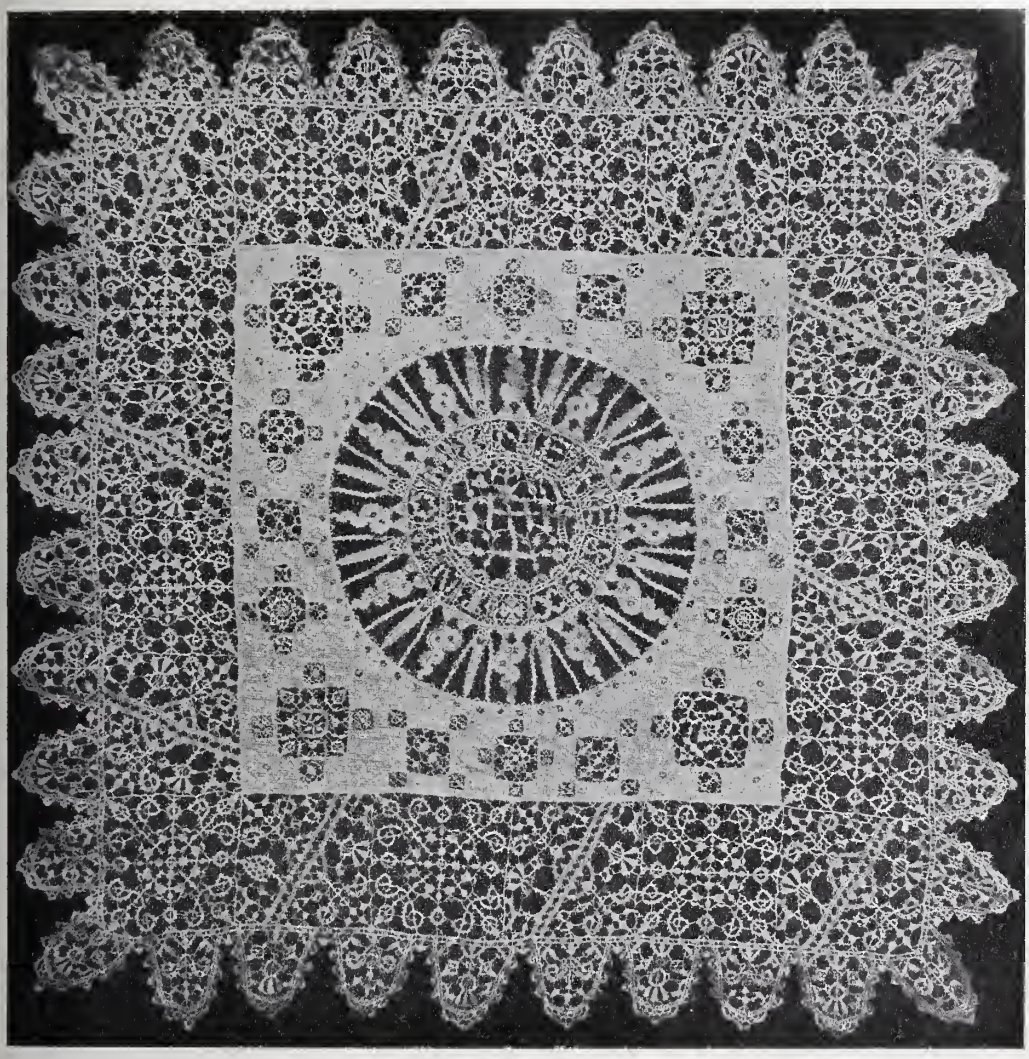
Abb. 526.



Spitzenarbeit und Stickerei aus Siena nach einer Abbildung von *Corr. Ricci* aus dem Katalog der Ausſtellung alter Sieneſer Kunſt. (1904.)

Ausführung anbelangt; auch im Materiale beſcheideneres zeigen die aus Leinenfäden gezauberten Spitzenarbeiten (vgl. die Abb. 526 u. 527). Was z. B. gerade auf dieſem Gebiete die Ausſtellung in Siena aufwies, war einfach großartig. Eine Klein- und eine Großkunſt von ſolchem Vermögen im ganzen, ſteht beinahe einzig da. Und heute bei uns? Es gab aber eine Zeit,

Abb. 527.



Spitzenarbeit aus Siena nach einer Abbildung von *Corr. Ricci* in der Ausſtellung alter Sieneſer Kunſt. (1904.)

die des *Dürer* und *Holbein*, wo das deutſche Kunſtgewerbe auf gleicher Höhe ſtand, was nicht vergeſſen werden wolle!

„Die angewandte Kunſt erfreut
Durch Einfachheit die neue Zeit;
Doch wer ein Haferl, einen Schrank,
Ein Kaſterl, eine Gartenbank
Et cetera erfinden will
Im Latten- und Quadratlſtil —
Sei das Objekt auch noch ſo klein —
Muß mindeſtens Profeſſor ſein.“

J. v. Sch.

B. Öffentliche Bauten.

XX. Abfchnitt.

Schloßbauten (Dynaftenfchlöffer), Theatergebäude, Univerfitäten, Mufeen und Bibliotheken, Verwaltungsgebäude, Banken, Gefchäfts- und Warenhäufer, Rathäufer, Spitäler und Armenhäufer, Gefängniffe, Getreidefpeicher, Börfen, Markthallen, Kaufhäufer, Banken und Loggien, Staatliche Werkftätten, Docks, Magazine, Arfenale, Gafthöfe und Bäder, Öffentliche Brunnen, Denkmäler, Stadttore und Brücken, Friedhöfe.

a) Schloßbauten.

347. Fürftliche Schlöffer.

Leon Battista Alberti beginnt fein V. Buch (Kap. 1) über die Architektur mit der Überfchrift »*De le Fortezze e de le Habitazioni che hanno a servire per i Re e per i Signori e de le loro differentie e parti*«, und fo foll auch hier der Anfang mit den *Case de Re* gemacht werden. *Alberti* meint, ein Gewaltherrfcher habe feine Stadt nicht nur gegen äußere Feinde, fondern auch gegen unruhige Elemente im Innern zu fchützen, dementfprechend zu befeftigen und auch danach feinen Wohnfitz einzurichten. Ein angeftammter Herrfcher könne diefen inmitten der Stadt nehmen und ihn palaftartig geftalten; ein neuer tue beffer daran, ihn feftungsartig anzulegen; doch brauche dabei der Bau nicht wie ein Gefängnis auszufehen.

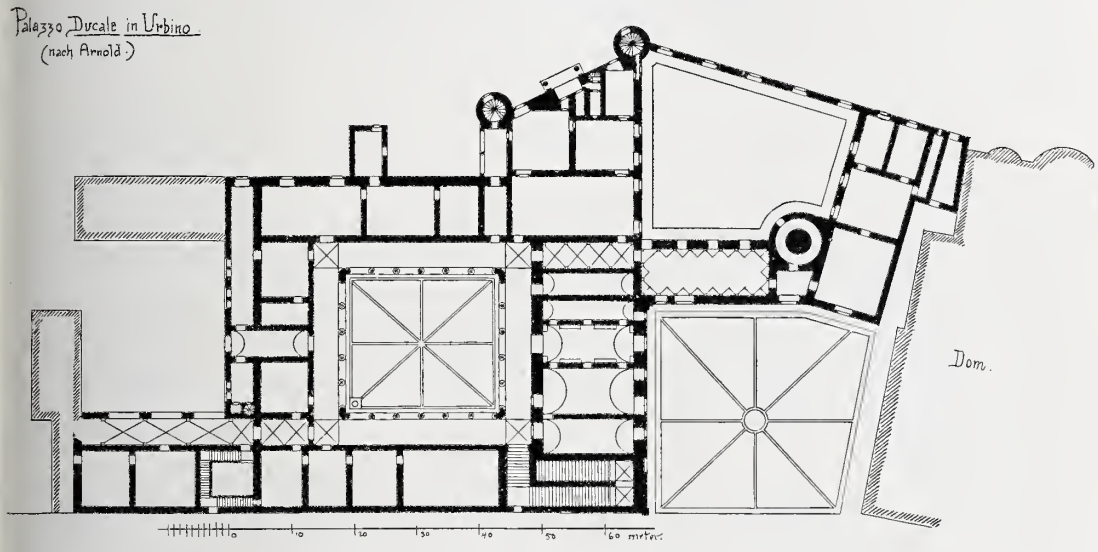
Die Herzöge von Mailand umgaben ihr *Caftello* mit Wall und Graben umzogen es mit Mauern und Türmen; die *Visconti* in Pavia fchützten das ihrige durch vier wuchtige Ecktürme; die Herzöge von *Este* fperrten ihr *Caftello* in Ferrara durch breite Waffergräben von der Straße ab; andere, wie der Herzog von Urbino, nutzten die natürliche, fchwer zugängliche Lage des Platzes zu ihrem Vorteil aus, und erft in der fpäteften Zeit der Renaiffance fah man bei den Anlagen der Fürftenfitze von Maßnahmen zu Schutz und Trutz ab.

348. *Palazzo Ducale* in Urbino.

Ein Graf von Montefeltro war es, der 1213 von Kaifer *Friedrich II.* mit Urbino belehnt wurde und fich nicht ohne Widerftand der Urbinaten dort feine Herrfcherwohnung baute, auf einer höheren, Städtchen und Gegend beherrfchenden Kuppe und wohl zuerft auf kleiner Fläche, unregelmäßig im Burgenftil der damaligen Zeit. Mit *Fricdrich von Urbino*, der 1437 zur Regierung gelangte, ftieg des Haufes Glanz, und der hochgebildete, unternehmende Fürft, der als befonderer Freund der Architektur bezeichnet wird, wollte fich nicht mehr mit der Väter Heim begnügen und fuchte nach einem Baumeifter, der feine Abfichten in feinem Sinne verwirklichen könnte und den er in der Perfon des *Luciano* aus Laurana in Dalmatien auch gefunden zu haben glaubte. Was

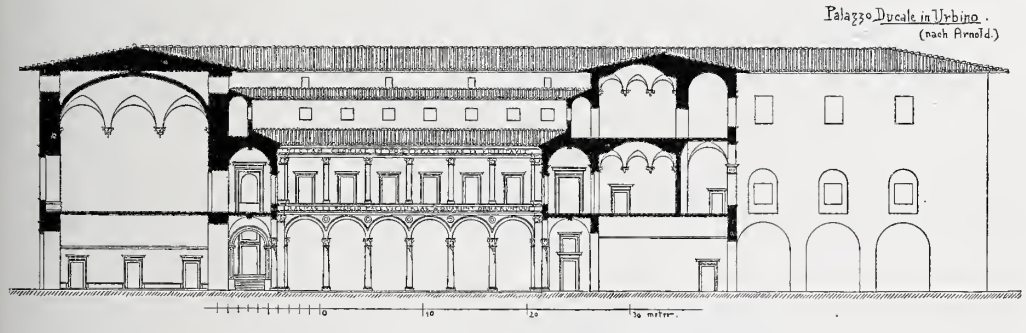
ausgeführt wurde, geſchah unter Benutzung des alten Baues und ſtellt ſich daher nicht als einheitliches Ganze dar. Um dem Baue, dem *Palazzo Ducale* in Urbino, eine größere Ausdehnung geben zu können, mußte der Platz durch Auffüllungen und mächtige Subſtruktionen erſt künſtlich geſchaffen werden, damit ſeine Maſſen den nötigen Halt fanden. Die Unregelmäßigkeit des Geländes und die genannte Art der Vergrößerung ermöglichten die Anlage von größeren

Abb. 528.



Grundplan des Herzogſchloſſes zu Urbino.

Abb. 529.



Querſchnitt und Anſicht des Hofes im Schloſſe zu Urbino.

Kellern und Vorratsräumen, das Unterbringen von Küchen, Badeſtuben uſw. ohne weiteres unterhalb des Erdgeſchoſſes, für deſſen Räume nach damaliger Gewohnheit die gleiche Fußbodenhöhe verlangt wurde. Das Erdgeſchoß hatte die Geſchäftsräume, auch die große Bibliothek des Herzogs aufzunehmen, während das Obergeſchoß, der *Piano nobile*, die eigentlichen Wohngelaſſe für den Herrſcher barg. Sie gruppierten ſich um einen quadratiſchen Hof; eine geradläufige, große Haupttreppe verband die beiden Geſchoſſe miteinander, und neben dieſen ermöglichten, mit Rückſicht auf die ausgedehnte Anlage, einige Dienſttreppen (zum Teil Wendeltreppen) den Verkehr im Hauſe. Die mittelalterliche

Wendeltreppe mußte hier ſchon, der Neuerung der Renaiſſancekunſt gemäß, der geradläufigen Podeſttreppe weichen (Abb. 528: Grundplan).

Im Obergeſchoß entwickelte ſich der höchſte Glanz der Dekoration und der Grad von Behaglichkeit, welchen man in jener Zeit beanſpruchte. Dabei blieb das Äußere einfach; es ſtellte ſich als Ziegelrohbau aus rotbraunen Steinen dar, ſolid und gut ausgeführt, mit gewölbten Räumen und Gängen. Ein Zinnenkranz, wie an der *Villa Careggi* bei Florenz, am *Palazzo Venezia* in Rom, an verſchiedenen Bologneſer Paläſten ſchloß einſt den Bau nach oben ab. Pilaſter, Säulen, Gurten und Geſimſe wurden aus Travertin ausgeführt, und auch die Faſſadenflächen ſollten mit Travertinplatten verkleidet werden, was zum Teil auch geſchehen iſt (vergl. Abb. 246).

Architektoniſch am bedeutendſten iſt der Hof mit ſeinen ſchönen Säulenhallen im Erdgeſchoß und den geſchloſſenen Korridoren im Geſchoſſe darüber, wo einfache gerade Fenſter mit Verdachungen und zwiſchengeſtellten Pilaſtern die Wandflächen beleben (Abb. 529: Querſchnitt). Vornehm in den Verhältniſſen und auf das ſchönſte detailliert, bleibt der Hof eine Perle der Renaiſſance in Italien, den Meiſter *Luciano* vielleicht noch ſelbſt angab und ausführte, möglicherweiſe auch erſt ſein Nachfolger *Baccio Pintelli*. (*Vasari* ſchreibt den Bau dem *Francesco di Giorgio da Siena* zu; vergl. auch das S. 305 Geſagte).

Im Inneren fällt der rieſengroße, einfach gehaltene Saal von 34,00 m Länge, 14,60 m Breite und 13,70 m Höhe auf, wie auch der ſchon erwähnte monumentale Erker im Hofe.

Eine der Schmalfaſſaden wird von zwei ſchlanken Rundtürmen mit ſpitzen Kegeldächern flankiert; eine durch drei Stockwerke gehende Loggia zwiſchen ihnen ſchafft einen ſichern Stand und Ausſichtsplatz für die Schloßbewohner auf die reiche Landſchaft und iſt zugleich ein wirkungsvolles Motiv in der neuen Architektur. Die Fenſter rechts und links davon ſind gerade überdeckt, von Pilaſtern und antikiſierendem Gebälke (Architrav, Fries und Geſimſe) umrahmt. Das klaſſiſche Element tritt hier bewußt und ſchön in den Einzelheiten auf (vergl. Abb. 245 u. 246). In höherem Maße geſchieht dies an den mächtigen Faſſaden, die dem Stadtinnern zugekehrt ſind, und zwar an den unvollendet gebliebenen, die im rechten Winkel aufeinander ſtoßen, wo die Hauptzugänge zum Schloſſe liegen. Dort iſt auch der Verſuch gemacht, die Mauerflächen der Faſſaden mit Steinplatten zu verkleiden und die Fenſter in der neuen Stilform, reich und ſchön, im Lichten die antike Rechteckform zeigend, durchzuführen. Die Einzelheiten ſind vollendet in der Form entworfen und ausgeführt. Abb. 246 gibt nach dem Befund an Ort und Stelle das entſprechende Faſſadenbild (vergl. auch *Arnold* a. a. O.), von antikem Hauche durchweht, während die langgeſtreckte Straßenfaſſade ſich von florentiniſchen Elementen noch nicht frei gemacht hat. Dort grüßen uns die *Strozzi*-Fenſter, ſogar noch mit gotiſierendem Beiwerk kokettierend, wieder (vergl. Abb. 246).

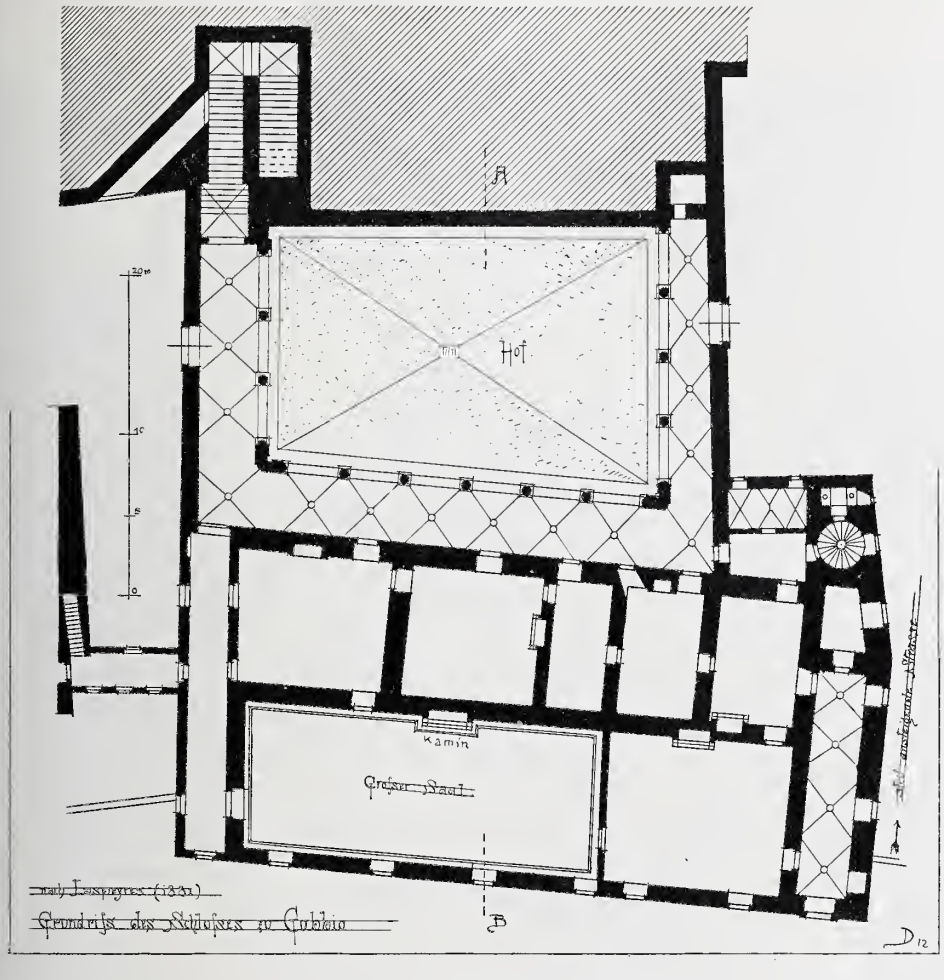
349. Schloß in Gubbio.

Würdig zur Seite ſteht ihm das zweite Schloß des *Federigo* in Gubbio, deſſen Hof gegen den in Urbino kaum zurückſteht (vergleiche ſeine Säulenkapitelle, Fenſterdetails, ſeinen Grundriß und Schnitt auf Abb. 530 u. 531 und ſeine Beſchreibung und Aufnahme bei *Laspeyres* (a. a. O. Zeitſchrift für Bauweſen. Berlin 1881.).

350. Schloß bei Caprarola.

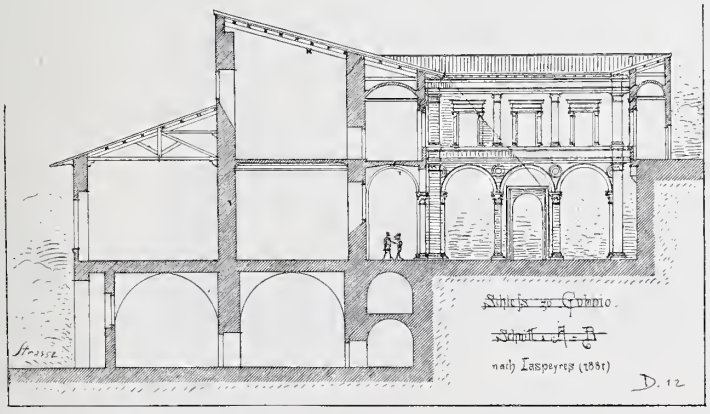
Ein drittes Schloß auf Bergeshöhen, unter Verwendung neuer fortifikatoriſcher Anlagen, iſt das von *Jacopo Barozzi da Vignola* (1547—59) erbaute Farneſiſche, an einem Abhange des Monte Cimino, in unmittelbarer Nähe des

Abb. 530.



Grundriß des Schloffes in Gubbio.

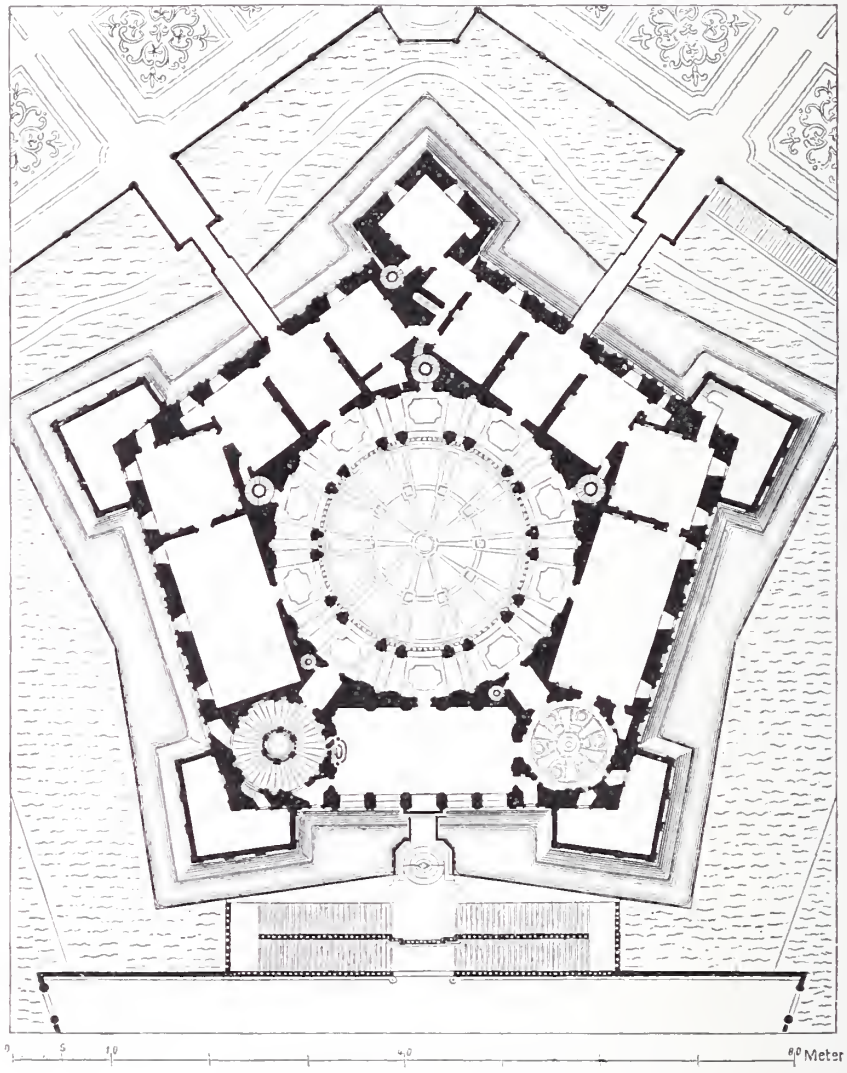
Abb. 531.



Querfchnitt durch das Schloß in Gubbio.

Bergſtädtchens Caprarola, etwa zwei Fahrſtunden von Viterbo entfernt. Seine Innenräume ſind von *Taddeo* und *Federico Zuccaro* glanzvoll ausgeſchmückt, von dem die Künſtler ſelbſt berichten: »*Che nè in Italia, nè fuora niun principe ha appartamenti più adorni di pittura con più grazia di questi.*« — „Sie ſagen's ja ſelbſt, und wahr muß es ſein“; aber nicht alle glauben es und finden in den Vatikaniſchen Loggien noch den reineren Hauch einer keuſchen

Abb. 532.



Grundriß des Schloſſes bei Caprarola.

Kunſt. Hauptſtücke der Dekoration ſind hier das *Quartiere dei Prelati* mit »*Stucchi e pitture*« reich ausgeſtattet, der *Piano nobile* und die *Scala regia*.

Auf einem Plateau, das in der Form Ähnlichkeit mit demjenigen von Tirynth hat, erhebt ſich das fünfeckige, von Waſſergräben umzogen geweſene Schloß, das durch drei Brücken mit dem anſtoßenden Gartengelände verbunden iſt. Stufenbauten an der vorderen Schmalſeite des Platzes führen zu ihm hinan. Zwiſchen Baumanlagen geht ein breiter Weg vom Schloß und von den Gärten

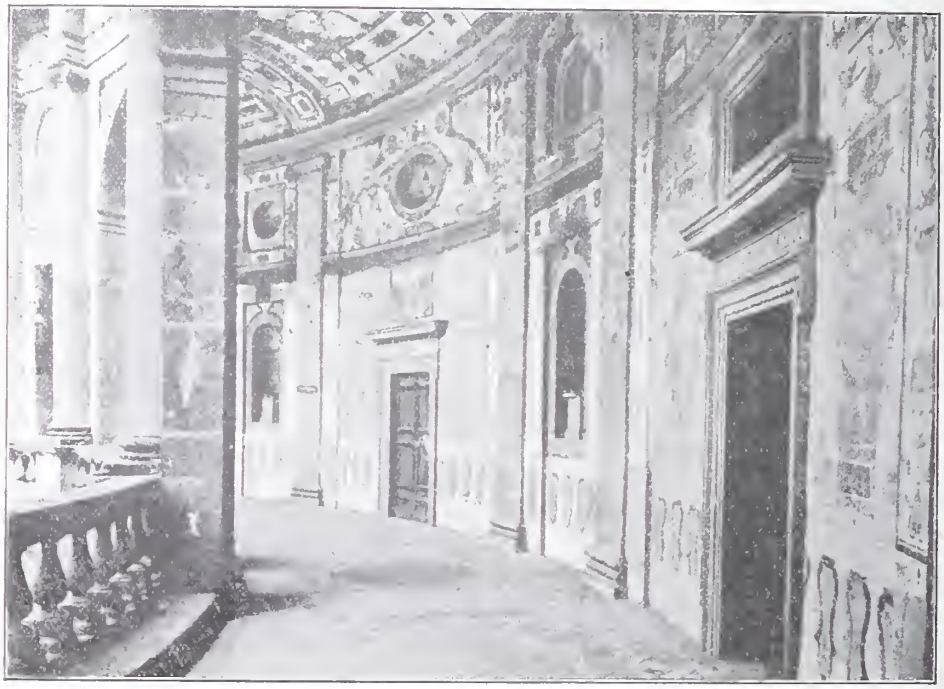
aus nach einem Kafino, vor und hinter welchem Ziergärtchen mit Fontänen und einer Wafferkunft in reizender Weife angelegt find. Das Syftem der römifchen

Schloß zu Caprarola bei Viterbo.

Villen, nach einer großen Längsachfe die Gartenanlagen und Bauten anzuordnen, kehrt hier wieder (vergl. Abb. 532).

Eigenartig und fchön bleibt die umfäulte, kreisrunde Hofanlage mit den fechs verfchiedenen, großen Wendeltreppen und der Haupttreppe, der *Scala regia*, welcher die *Bramante*-Treppe im Belvedere des Vatikan als Vorbild diente, das auch in den römifchen Paläften der *Barberini* und *Borghese* wiederkehrt. Der Stufenbau entbehrt einer gewiffen Großartigkeit nicht; auch die Faffaden wirken groß, jedoch etwas trocken, haben aber gutes Detail. Intereffanter als das Äußere, ift die Hofarchitektur durchgeführt: unten Ruftikapfeiler, oben Doppelftellungen von Pfeilern mit vorgelegten jonifchen Halbfäulen und über diefen eine umlaufende Terraffe mit Baluftrade bei zurückgefetztem Stockwerke. Die

Abb. 534.



Umgang im Hofe des Schloffes bei Caprarola (Obergefchoß).

Wirkung des Hofbaues ift dadurch vortrefflich geworden (vergl. Abb. 484 bei Abfchn. XVII: Hofanlagen[203]).

Ein Gefamtbild der äußern Erfcheinung des majeftätifchen Schloßbaues gibt Abb. 533. Als technifch wiffenswert fei noch bemerkt, daß alle architektonifchen Glieder, wie Gurtgefimfe, Fenftergeftelle, Brüftungen, das Hauptportal, dann die Aufgänge ufw. aus grauem Tuff hergeftellt find und nur das obere Hauptgefimfe aus gelben Kalkfteinen befteht. Die Treppen find gleichfalls aus Tuff, haben aber einen Vorftoß aus hellen Kalkfteinen. Ihre Gehflächen find mehrfach als *Opus spicatum* aus roten Backfteinen ausgeführt. Die Fußböden der Säle find mit bunten Tonplättchen ausgelegt, deren Zeichnung vielfach durch den Gebrauch verdorben worden ift. Die äußeren Mauerflächen der Stockwerke find verputzt und abwechfelnd gelb und rot angeftrichen; die anlaufenden Mauern der Baftionen find aus Backfteinen hergeftellt und waren mit Putz überzogen. Auch die

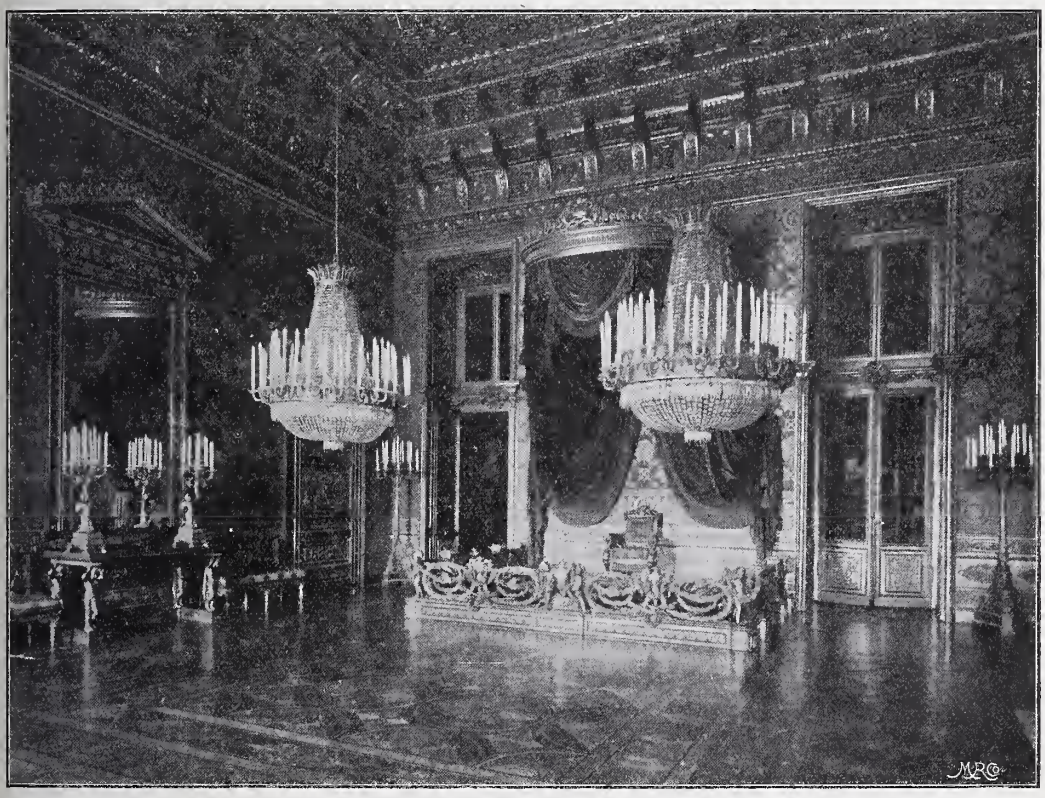
[203] Vergl. auch: Maccari, E. *Il Palazzo di Caprarola*. Berlin (ohne Jahreszahl), und: Percier & Fontaine, a. a. O., wo auch das fchöne einfache Kafino dargeftellt ift.

Mauerflächen des kleinen Kafino find verputzt, während die Fenftergeftelle, Gefimfe, Säulen und Bogen aus Tuff gearbeitet find.

Von der Art und dem Reichtum der Innendekoration der Hofumgänge gibt Abb. 534 eine Vorftellung. Das Haupttreppenhaus mit feiner kuppelförmigen Decke ift fchön mit Grotesken ausgemalt, der Schmuck der Gefellfchafts- und Wohnräume im ganzen leidlich erhalten.

Wohltuend wirken die kleinen Lebenszeichen in diefen Gemächern: die wenigen bunten Blumen, die aufgeftellten Früchte und die befcheidenen modernen Gebrauchsmöbel. Es find Menfchen im Haufe! Das Obergefchoß ift an eine

Abb. 535.



Thronfaal des *Palazzo Reale* zu Turin.

Amerikanerin vermietet, die hier Sommerfrifche macht; der Bau felbft ift der Farnefifchen Familie erhalten, deren Kanzlei die Erlaubnisfcheine zu feinem Befuche und zum Begehen der prächtigen, gut gehaltenen Garten- und Parkanlagen unentgeltlich ausftellt (Rom, *Via Arenula*). Buchshecken, Zypreffen, Ahorn-Platanen- und Kaftanienbäume, Ilex mit roten Beeren, wilder Wein, die Mannigfaltigkeit von Blumen, Obftbäumen und Geftrüuchern, fpringende Waffer, die herrliche Ausficht auf die Campagna und den Soracte wirken in großartiger Weife zu einem fchönen, ftilvollen Bilde zufammen, wie es nicht leicht wieder auf Gottes weiter Erde gefunden wird.

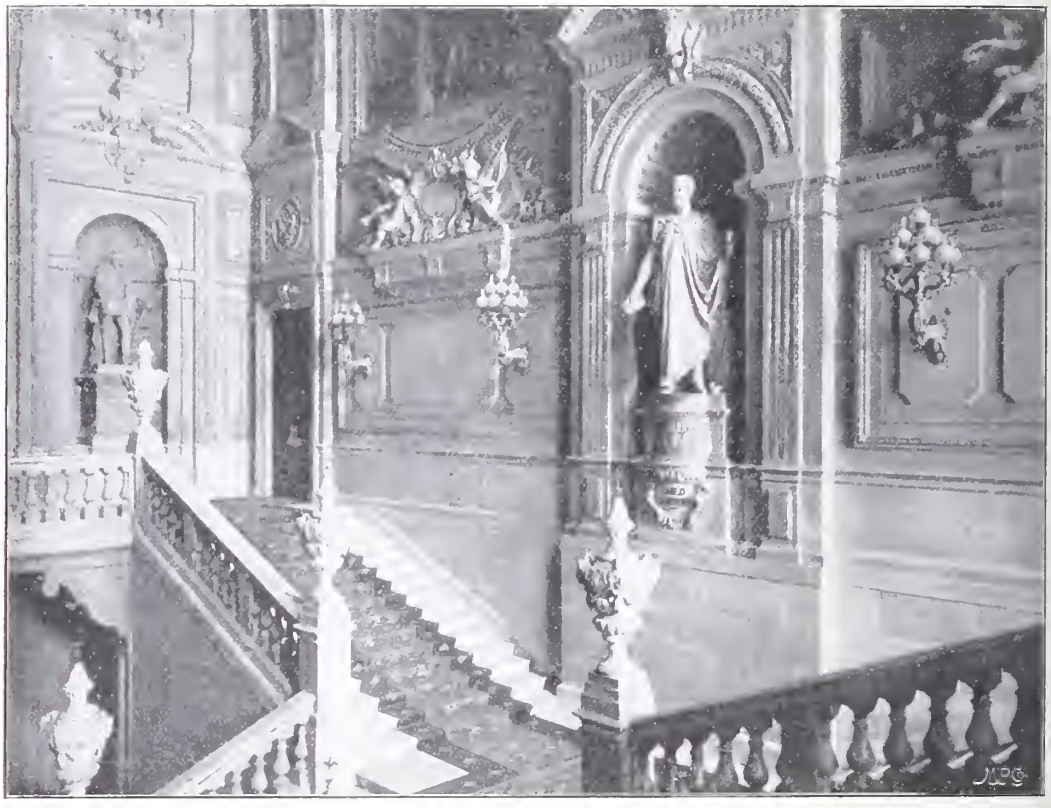
Die fünfeckige Anlage der Baftionen findet fich, allerdings unter etwas veränderten Grundlagen, auch im Kaftell *Sant' Angelo* in Rom wieder. Der Kernbau, hier ein Bergfchloß des höchften Kirchenfürften der Chriftenheit, dort

ein Grabmal eines heidnifchen Imperators, beide wohnlich eingerichtet und mit modernen Befeftigungsvorrichtungen, mit Baftionen und Gräben verfehen.

351. Schloß in Carpi.

Ein weiterer „Fürftenfitz der Renaiffance", das Schloß des Fürften *Alberto Pio* in Carpi, ift wie das in Urbino keine einheitliche Schöpfung. Ein quadratifcher, von Säulengängen umzogener Hof, der unvollftändig mit tieferen Gelaffen umbaut ift und nur im Erdgefchoß die gewölbten Hallen zeigt, bildet den Angelpunkt der Anlage. Die zwei Stockwerke über diefen find durch Pilafter gegliedert, mit gerade überdeckten Fenftern belebt und geben zu-

Abb. 536.



Scalona im *Palazzo Reale* zu Turin.

fammen ein wirkungsvolles Architekturbild. Das äußere Obergefchoß mit feiner Kleinpilafter-Stellung, zwifchen welcher Halbrundnifchen mit Fenftern wechfeln, ift durch ein hohes Gefims abgefchloffen und gibt den Straßenfaffaden eine reiche Bekrönung [204]).

352. Einige andere Schlöffer.

Der *Palazzo Reale* in Mailand wurde 1772 an Stelle des *Palazzo di Corte*, des Schloffes der *Visconti* und *Sforza*, erbaut. Weitere Einzelheiten über den Bau wurden bereits erwähnt. Pläne und hiftorifche Angaben find in dem unten genannten Werke [205]) zu finden.

[204]) Eine erfchöpfende Veröffentlichung diefes Baues, befonders nach der hiftorifchen Seite, ift gegeben in: SEMPER, H., F. O. SCHULTZE u. W. BARTH. Carpi, ein Fürftenfitz der Renaiffance. Dresden 1882.

[205]) CASSINA, F. *Le Fabbriche piu cospicue di Milano.* Mailand (1840—44).

Der *Palazzo Reale* in Neapel wurde gleichfalls ſchon angeführt. Von *Domenico Fontana* 1600 begonnen, iſt er nach dem Brande in den Jahren 1837—41 wieder hergeſtellt worden. Die 169 m lange Vorderſeite iſt in den verſchiedenen Stockwerken durch die drei Ordnungen, die doriſche, joniſche und kompoſite belebt. Die große Staatstreppe wurde 1651 erbaut; bemerkenswert iſt noch die Beigabe eines kleinen Theaters, ein Charakteriſtikum für die Paläſte des Hochbarock und des Rokoko. *Palazzo Capo di Monte* wurde unter *Karl III.* 1738 begonnen, aber erſt 1839 vollendet, kann daher hier kaum noch in Betracht kommen.

In Turin iſt der von *Wilhelm von Montferrat* im XIII. Jahrhundert erbaute *Palazzo Madama* zu erwähnen, welcher im XV. Jahrhundert unter

353. Schlöſſer in Turin.

Abb. 537.

Castello del Valentino bei Turin. (Anſicht mit dem Ehrenhof.)

Ludovico d'Acaja erneuert wurde; 1718 erhielt er nach *Juvara*'s Plan die prächtige Doppeltreppe und an der Weſtſeite die Marmorſäulenfaſſade.

Der 1646 begonnene *Palazzo Reale* in Turin iſt als einfacher Backſteinbau ausgeführt und enthält die königlichen Gemächer mit der königlichen Rüſtkammer (Abb. 535 u. 536: Thronſaal und *Scalona*). Die Ausſtattung iſt von außergewöhnlicher Pracht und Schönheit.

Von *Guarini* wurde daſelbſt 1680 der *Palazzo Carignano* mit ſeiner merkwürdigen Backſteinfaſſade erbaut, deſſen Rückfaſſade erſt 1871 von den Architekten *Bollati* und *Ferri* ausgeführt wurde, aber entgegen der von *Guarini* angeſchlagenen neuen Weiſe (vergl. *C. Isaia, Torino, Guida del Viaggiatore*). Intereſſant iſt das ovale Vorhaus mit um dieſes herumgeführter Doppeltreppe.

Im Grundriß beſteht die Fluchtlinie der *Guarini*ſchen Straßenfaſſade des genannten Palaſtes aus vor- und zurücktretenden geraden Teilen, die wieder durch geſchwungene miteinander verbunden ſind und ſo eine lebendige Geſtaltung auch im Faſſadenaufbau hervorgerufen haben (vergl. Abb. 265 des Grundplanes nach der Ausgabe des Buches von *Guarini* im Jahre 1686). Man mag über die ſtark

bewegten Maſſen des Baues wohl gerechten Tadel ausſprechen, aber das Leben, das in dieſen pulſiert, wird man doch nicht ganz verachten dürfen. Der Meiſter hat Schule mit ſeiner Kunſtweiſe gemacht und hat es wenigſtens für ſich verſtanden, hohe Gönner und große Aufträge zu gewinnen. Tröſten wir uns mit einem Ausſpruch *Weber*'s (Democritos): „Ein jedes Menſchenalter hat ſeine beſonderen Narrengebilde". Waren es ſchon Tollheiten, ſo hatten ſie damals doch Methode, und ein Bravourſtück des Hochbarock wird die Faſſade immer bleiben (vergl. Abb. 266) und höher im Kunſtwerte ſtehen als der zurzeit bei uns wieder aufgenommene Hunger-Barock (vergl. auch Textſeite 334).

354. *Castello del Valentino.*

In dem ſog. *Castello del Valentino*, gegen die Mitte des XVII. Jahrhunderts auf Veranlaſſung der *Maria Christina* von Frankreich, Witwe des

Abb. 538.

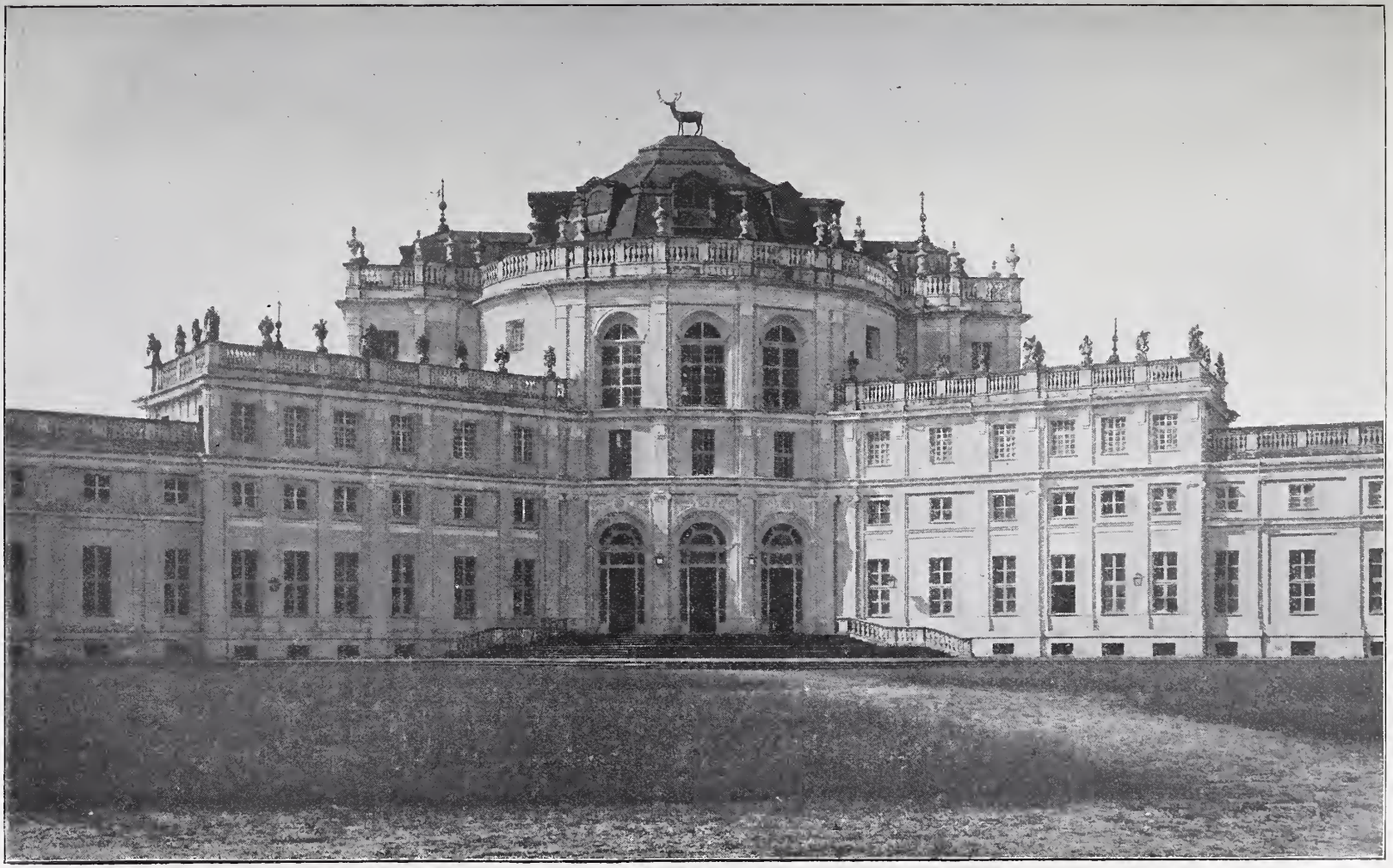
Castello del Valentino bei Turin. (Anſicht vom Po aus.)

Herzogs *Vittorio Amadeo I.*, im Stile der damaligen franzöſiſchen Schlöſſer errichtet, tritt uns eine der beſſern architektoniſchen Schöpfungen Turins entgegen. Der Bau zeigt nach der Stadtſeite den ſchönen Ehrenhof (vergl. Abb. 537), nach dem Flußufer (Po) eine mehr geſchloſſene Faſſade (vergl. Abb. 538), beide mit ſteilen franzöſiſchen Dächern verſehen und durch 4 turmartig emporgeführte Eckbauten mit Helmdächern ausgezeichnet. Der urſprüngliche, großartige Entwurf eines Schülers des *Sal. Debrosse* blieb unvollendet; in den letzten Dezennien erhielt die Hauptfaſſade nach dem Po einige Zubauten. Prächtige Säle ſind noch im erſten Stock vorhanden. Das Schloß diente zur Abhaltung von Hof- und Familienfeſten des Hauſes *Savoyen*, ſeit 1860 iſt eine techniſche Schule darin untergebracht.

355. Schloß von Stupinigi bei Turin.

Zehn Kilometer von Turin entfernt liegt das durch den König *Carl Emanuel III.* nach den Plänen *Juvara*'s erbaute, aber im Äußeren vom Grafen *Alfieri* geänderte Schloß von Stupinigi, deſſen Mittelbau durch ein Manſart-Kuppeldach abgeſchloſſen iſt, auf deſſen Plattform ein Hirſch aus Bronzeguß ſteht (vergl. Abb. 539). Das Innere hat prächtige, mit Fresken und Bildern

Abb. 539.



Schloß in Stupinigi bei Turin.

von *Vanloo*, *Valeriani*, *Wehrlin*, *Cignaroli* u. a. geſchmückte Säle. *Juvara* lieferte auch die Pläne für das geplünderte und unfertig gebliebene, bei Turin gelegene Schloß zu Rivoli (1712).

Spezifiſch italieniſche Typen im Geiſte der ober- und mittelitalieniſchen Schlöſſer der frühen und ſpäten Renaiſſancezeit ſind in Piemont kaum zu verzeichnen, wogegen die des Hochbarock und die unter franzöſiſchem Einfluß erbauten mehr zur Blüte gekommen ſind. Frankreich gibt wieder einiges von dem zurück, was es von Italien empfangen hat, und ſetzt gerne heimatliche Elemente hinzu, wie am genannten *Castello del Valentino*.

Abb. 540.

Schloß in Modena.

Auch das Schloß in Stupinigi iſt nicht frei davon. Verwandtſchaftliche Beziehungen der Höfe brachten die italieniſchen Künſtler nach Frankreich und franzöſiſche nach Italien; dieſe aber in ſehr beſchränkter Zahl, oder in Begleitung von niederländiſchen. In vielleicht allzugroßer Menge dagegen, fanden ſie Aufnahme in Deutſchland, wo bald kein Hof und kein Höflein ohne einen franzöſiſchen Architekten für vollwertig in ſeiner Organiſation erachtet wurde.

In der Emilia wurde von den *Farnese* zunächſt mit der ausgedehnten Gebäudegruppe des *Palazzo della Pilota* in Parma begonnen, ohne ſie aber zur Vollendung zu bringen. Der große Hof zeigt die Formen des ausgeſprochenen Hunger-Barock in ſeiner vollen biederen „Einfachheit“. Sein von dem *Palladio*-Schüler *Alcotti* (1618—1628) erbautes Theater, ſeine *Sala maggiore della Galleria*,

ſeine *Sala di Lettura*, ſein *Corridoio della Biblioteca* (vergl. *Italia artistica* Nr. 19) brachten ihm dagegen mit ihrem reichen Inhalt wohlverdienten Ruhm [206]).

In Modena wurde unter *Franz I.* (1634) durch den Römer *Avanzini* der *Palazzo Ducale* gebaut, der eine der gewaltigſten Faſſaden dieſer Stilepoche 356. Schloß in Modena.

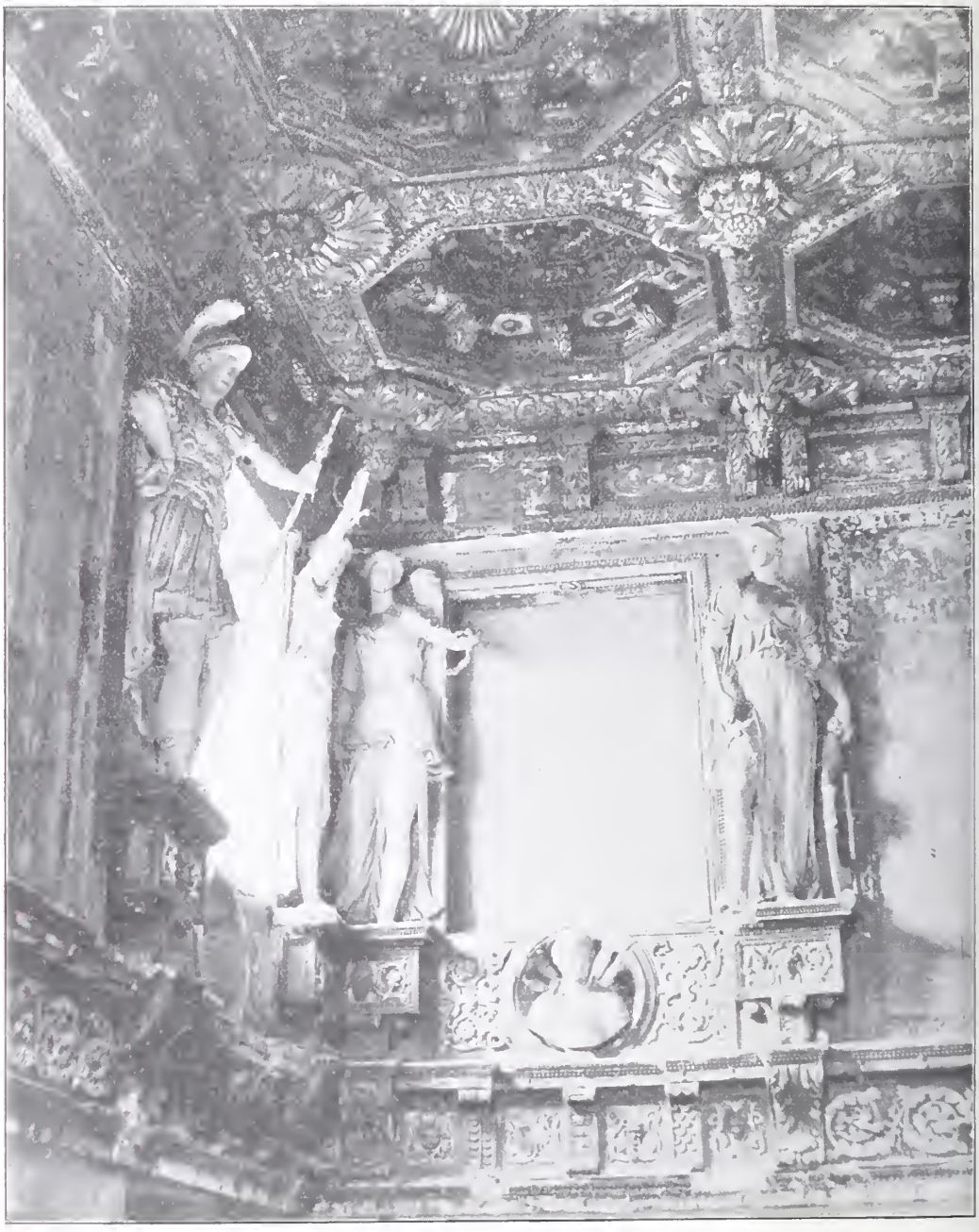
Abb. 541.

Anſicht des Schloſſes der *Este* in Ferrara.

[206]) Vergl.: Faſſadenſyſtem des Hofes des *Palazzo della Pilota* (Abb. 293), dann die Abbildungen des Theaters und der Bibliothek in Parma in dieſem Bande.

aufzuweiſen hat (vergl. Abb. 540). Von bedeutender Wirkung iſt der Arkadenhof mit zwei übereinander liegenden Geſchoſſen und abſchließender Terraſſe.

Abb. 542.



Sala dei Marchesi im *Corte Reale* zu Mantua.

357. Schloß in Ferrara.

Vom Schloß der *Este* in Ferrara kann mit Recht geſagt werden: „Ihr Kaſtell iſt als maleriſcher, impoſanter Anblick ohnegleichen, kann aber nicht als Palaſt gelten“ — und gerade deswegen wohl einer der intereſſanteſten Schloßbauten in ganz Italien. Das Kaſtell iſt als ſogenanntes „Waſſerſchloß“

aus roten Backſteinen ausgeführt, zu dem durch geſonderte Torbauten (Brückenköpfe) Zug- und gewölbte Brücken führen. Viereckige maſſive Türme mit Galerien auf hohen ſchmuckloſen Bogengeſimſen, wie ſolche in Florenz und Siena in Übung waren, mit belvedere-artigen Aufbauten, flankieren den Schloßbau (Abb. 541).

In das Innere gelangt man von der Straße durch drei Zugänge. Der Hauptzugang führt durch eine dreiſchiffige, mit durchgehenden, auf Säulen ruhenden Tonnengewölben überſpannte Wachehalle, aus dieſer, über eine ſchmale Zugbrücke hinweg, in einen gewölbten Korridor und durch ihn in den großen, ſchmuckloſen Hof. Das Innere hält zurzeit nicht mehr das, was das Äußere verſpricht; es dient zu Verwaltungszwekken und hat künſtleriſch wenig Bemerkenswertes. Nur die *Sala del Consiglio* enthält Fresken von *Dosso Dossi*, ebenſolche die anſtoßende *Sala di Napoli*, die Ringkämpfe darſtellen. Beſſer als dieſe ſind die Kinderfrieſe in der folgenden *Sala dell'Aurora*, ein Raum, der als der ſchönſte im Baue bezeichnet werden kann. Am Äußeren ſind die aus weißen Marmorplatten hergeſtellten, durchlaufenden Altane inſofern bemerkenswert, als ihre Träger aus drei übereinander liegenden, vorn volutenartig gebildeten, kaum 20 cm dicken Steinplatten konſtruiert ſind, die der Tiefe nach, aus zwei Teilen beſtehende, dünne Bodenplatten tragen.

Abb. 543.

Teilſtück einer Decke im *Palazzo Imperiale* zu Mantua.

Auch der gedeckte, durch die ganze Breite des Brückenkopfes laufende Balkon iſt noch anzuführen, der auf ähnlich ſchmalen Trägern ruht; der Überbau desſelben beſteht aus Holzpföſtchen, Schwellen und Pfetten, deren Zwiſchenweiten durch Fenſter geſchloſſen ſind. Ein zwiebelförmiges Metalldach, ähnlich dem am Erker des *Palazzo Roverella* gebildet, überdeckt den Balkon in ſeiner ganzen Ausdehnung.

358. Schloß der *Gonzaga* zu Mantua.

Das herzogliche Schloß der *Gonzaga*, jetzt *Corte Reale* in Mantua, für *Friedrich II. von Gonzaga* 1302 erbaut, von *Giulio Romano* verändert und ausgemalt, enthält eine Fülle intereſſanter und prächtig dekorierter Räume, von denen beſonders der Speiſeſaal, die *Sala dello Zodiaco*, deren Decke mit Stern-

bildern auf dunkelblauem Grund unter Anwendung von Gold bemalt ift, die *Sala degli Specchi*, einige Räume mit Labyrinthzeichnungen an den Decken in blau und gold, das kleine Kabinett der *Isabella d'Este* mit fein ornamentierter blau-goldener Decke zu nennen find — die mit ihren koftbaren Holz-, Stuck- und Marmorarbeiten als bleibende Vorbilder für Architekten, Maler und Dekorateure angefehen werden (Abb. 542: *Sala dei Marchesi*).

Hier fchließt fich das, jetzt als Archiv dienende, *Castello di Corte* an, mit feinen koftbaren Wand- und Deckenmalereien des großen *Mantegna*, von deren Charakter und fefter Zeichnung Abb. 543 eine kleine Probe gibt, die einen grau in grau gemalten Gewölbezwickel mit dem Medaillonporträt eines römifchen Kaifers, umgeben von Kranz und Bandfchleifen aufweift, an den fich weitere Zwickel mit mythologifchen Szenen anfchließen, während im Scheitel der Decke eine fogenannte Illufionsmalerei, an eine Brüftung fich anlehnende, laufchende Mädchen und Amoretten, angeordnet ift. Eine Fülle des Herrlichften ift hier erhalten und zum Studium geboten für den mit feiner Empfindung und mit Sinn für das wahrhaft Schöne ausgeftatteten Künftler; er findet hier das, was an das Befte heranreicht, das Menfchengeift auf dem Gebiete der Dekoration für Monumentalbauten je gefchaffen.

359. Dogenpalaft in Venedig.

Der *Palazzo Ducale* in Venedig auf der Rivoalto-Infel wurde vom Dogen *Partecipazio* (809) gleichfalls als Schloß mit Graben, Zugbrücke und drei durch Mauern verbundenen Türmen erbaut, mit der Wohnung des Dogen im öftlichen Flügel gegen den engen Kanal zu. Erftmals 976, dann wieder 1105 durch Brand ftark befchädigt, wurde er 1173, 1301, 1309, 1340 erweitert und vergrößert, wobei die Türme fielen und die Gräben zugeworfen wurden. Unter dem Dogen *Foscari* wurde 1424 der Palaft wieder erweitert und die fchöne *Porta della Carta* (1439) begonnen, das reizvolle Beifpiel des Überganges der Spätgotik zur Renaiffance.

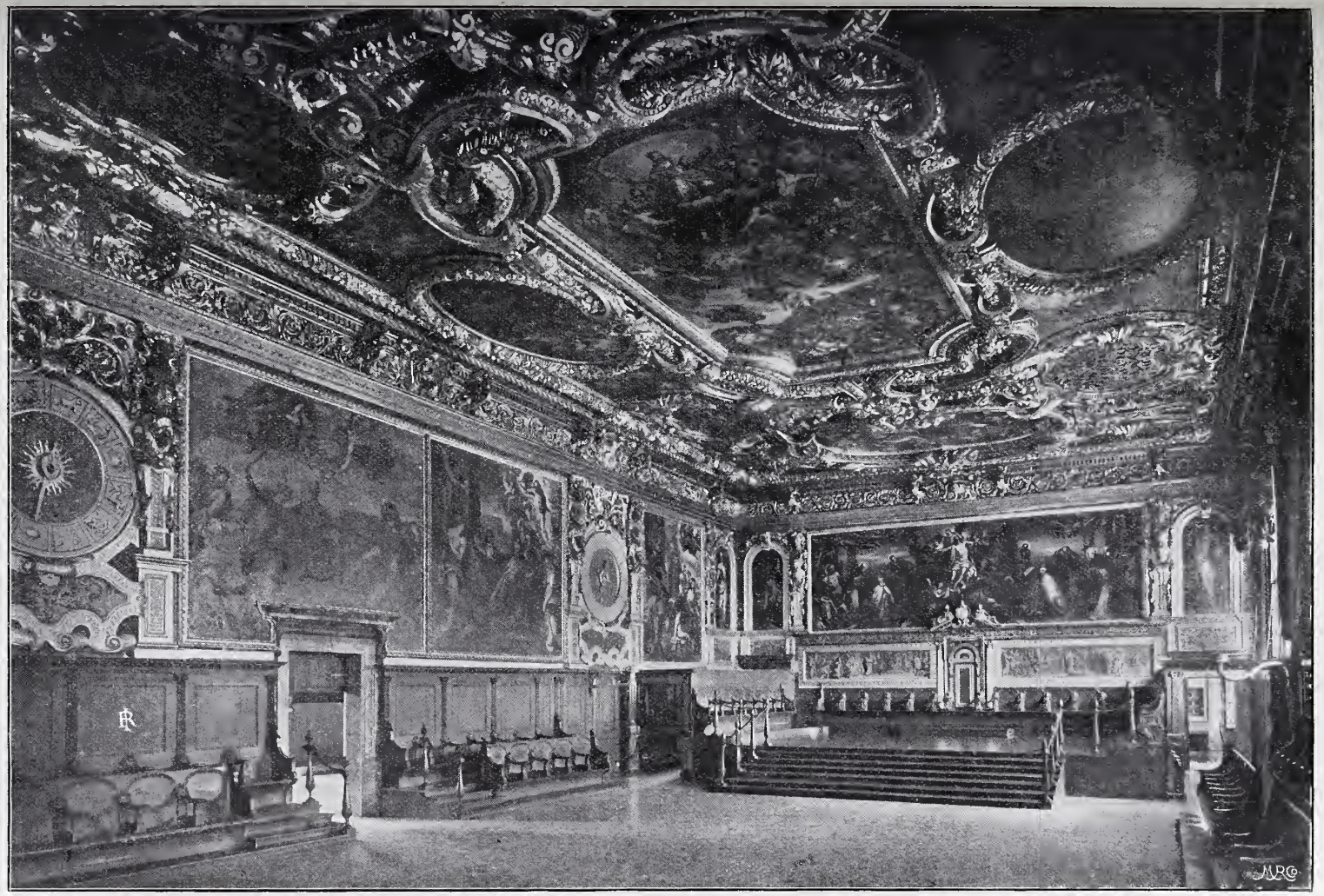
Die Architekten des füdlichen Flügels follen *Pietro Baseggio* und *Filippo Calendario* gewefen fein; diejenigen des weftlichen waren *Giovanni Buon* und feine Söhne *Pantaleone* und *Bartolomeo*.

Der prächtige Hof wurde 1485 von *A. Rizzo* begonnen, im XVI. Jahrhundert von *P. Lombardo* und *Antonio Scarpagnino* fortgeführt, jedoch von ihnen nur zum Teil vollendet. Die kleine, an die Markuskirche anftoßende Faffade in der Nordoftecke wird dem *Guglielmo Bergamasco* (1520) zugefchrieben, während die fertige Faffade des Oftflügels von *Rizzo* ift.

Im Jahre 1577 wurden zwei Flügel durch Brand beinahe vernichtet, worauf 15 Architekten, um ihre Meinung befragt, für einen Neubau ftimmten, mit Ausnahme des Palaftarchitekten *Antonio da Ponte*, welcher die Reftauration ohne Erneuerung der Grundmauern vorzunehmen verfprach und fie auch demgemäß ausführte. Eine letzte fachgemäße Reftauration erfuhren die mit rötlichen und weißen Marmorplatten bekleideten Faffaden und einige Hofpfeiler in den Jahren 1873—1889, unter mehrfacher Erneuerung des ornamentalen Schmuckes.

Die Riefentreppe, welche offen durch den Hof geführt ift und mit den zwei Koloffalftatuen des Neptun und des Mars (beide von *Sansovino* 1483) gefchmückt ift, wurde als Prachtzugang zum erften Obergefchoß von *Antonio Rizzo* aus Verona gebaut, wie auch die prächtige Faffade und der dabei gelegene zierliche Vorbau.

Die Faffade mit der Uhr ift von *Bartolomeo Monopola* (1589—1609) ausgeführt. Die Treppe im Inneren, die *Scala d'oro*, mit ihren prächtig ftuk-



Sala del Senato (auch *Sala dei Pregati* genannt) im Dogenpalaſt zu Venedig.

kierten Tonnengewölben führt nach dem Geſchoſſe mit den großen Repräſentationsräumen und Sitzungsſälen, dem Senatsſaal, dem Saal des großen Rates uſw. (vergl. Abb. 544[207]).

Alſo auch hier kein Bau aus einem Guſſe, kein einheitliches Werk, nach und nach ſind die einzelnen Teile unter beſonderen Verhältniſſen oder Vorbedingungen entſtanden und fortgeführt im wechſelnden Geſchmacke der Zeit. Unbekümmert, ob das neu Hinzugefügte zum Alten ſtimmte, eines an das andere gefügt, wie es das Bedürfnis verlangte, ſteht dieſe Wohnſtätte der Präſidenten und des geſetzgebenden Körpers der Republik Venedig, über welche die Stürme der Zeit ſeit über 1000 Jahren (809—1901) weggeraſt ſind, noch unerſchüttert da, ein Denkmal der Baukunſt, deſſen Steine ſeine Geſchichte erzählen, in der ſich Kapitel an Kapitel reihen, die, wenn auch jedes Blatt darin mit anderen Lettern beſchrieben iſt, doch nicht das Gepräge des widerſinnig Zuſammengetragenen haben. Von kleinen Anfängen zur höchſten Macht- und Prachtentfaltung, ſtört keine der angeſchlagenen Ausdrucksweiſen den großartigen Phantaſieeindruck und keine die andere, weil ſie von gleich hoch entwickelten Menſchen, wenn auch zu verſchiedenen Zeiten, geſchaffen wurden und Schönheitspole einer Bauweiſe ſich mit denjenigen einer anderen wohl vertragen; denn nur Stümperwerke der einen vertragen ſich nicht mit dem Guten der anderen. Jede Periode gibt ihr Beſtes und trägt es mit dem Grad von Selbſtbewußtſein vor, der einer Zeit hohen Könnens eigen iſt.

Dieſer republikaniſche Herrſcherſitz mit ſeinen hiſtoriſchen Erinnerungen überragt alles, was Italien ſonſt an Bauten, gleichen oder verwandten Zwecken dienend, geſchaffen hat für alle Zeiten. Kein Gewaltherrſcher hat es je verſtanden, ſeinen Bauſteinen den Grad geiſtigen Lebens einzuflößen, den Venedigs Edle den ihrigen in ſo hohem Maße zu geben wußten.

360. Schloß in Caſerta.

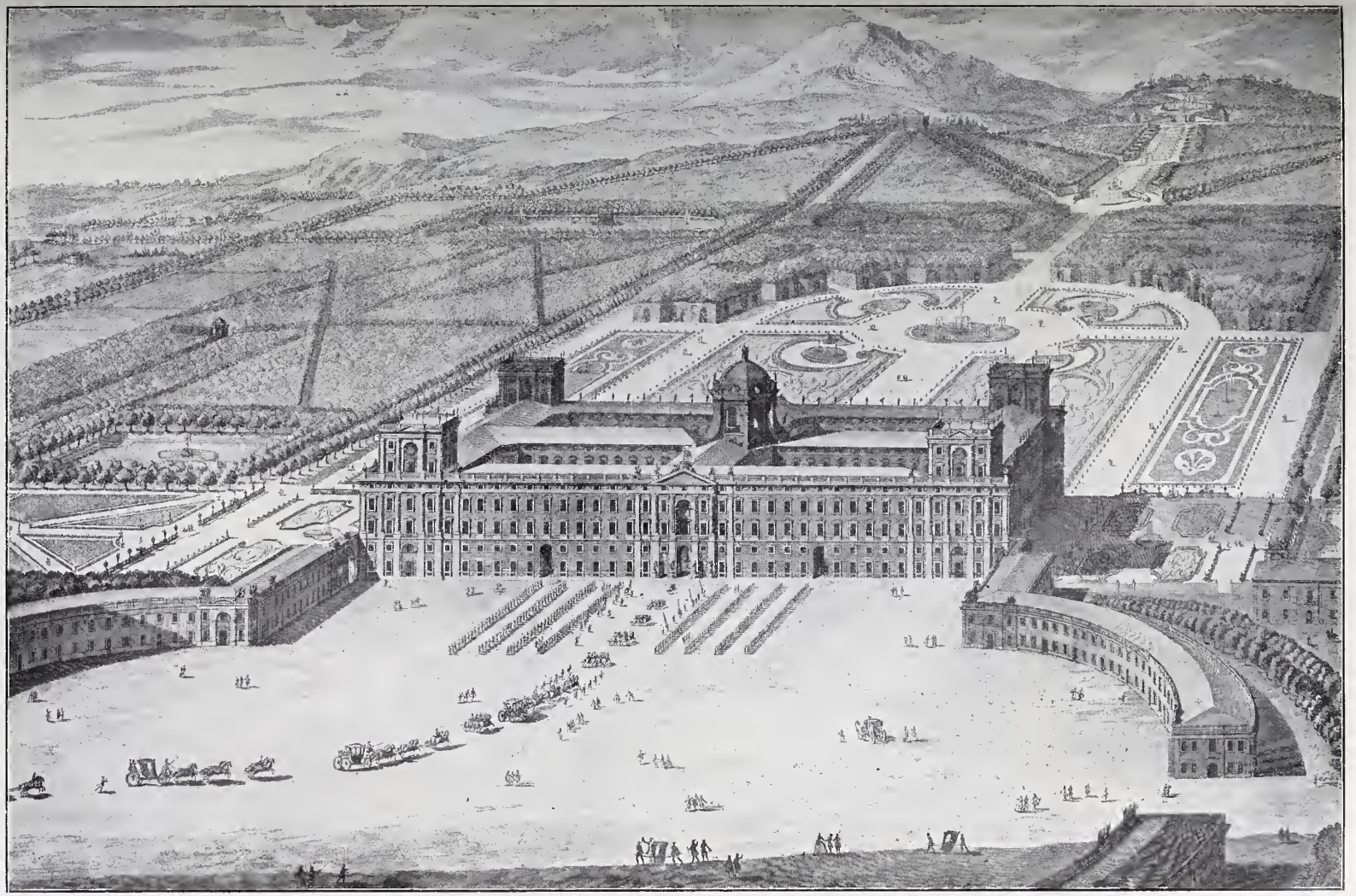
Trocken erſcheint uns dagegen das mächtigſte, von einem Architekten von Geiſt und Geſchmack aufgebaute Schloß des Königs beider Sizilien: das Schloß in Caſerta bei Capua. Meiſter *Luigi Vanvitelli* entwarf den Plan; am 20. Januar 1752 wurde der Grundſtein gelegt und am 19. Juni des gleichen Jahres mit den Fundamenten begonnen.

Es iſt „das Potsdam oder Verſailles von Neapel“ und mit ſeinem Vorhofe, dem Ziergarten, den geſchützten Laubgängen, den weiten, von Bäumen eingefaßten Alleen mit ihren Fontänen, Zierbäumen und großartigen, mit Marmorfiguren beſetzten Waſſerfällen und Baſſins, die ſich eine Stunde weit nach einer Anhöhe ziehen, eine Verquickung der römiſchen Villen- und der franzöſiſchen Schloßanlagen auf weit ausgedehntem ebenem Gelände.

Im Aufbau, nicht im Grundriß klingt das mittelalterliche Kaſtell mit den vier Türmen an den Ecken der Anlage durch, während die Mitte durch einen nicht vollſtändig motivierten und außerdem nicht bedeutend genug geſtalteten Kuppelbau ausgezeichnet iſt. Den Mittelriſalit ſchmückt der ſeit *Palladio* wieder in Übung gekommene antike Giebel (Abb. 545 u. 546).

Die Wohn- und Repräſentationsräume des Schloſſes liegen um einen großen rechteckigen Hof, der wieder durch zwei ſich kreuzende Quertrakte in vier kleine Höfe zerlegt iſt, die durch den Kuppelbau im Kreuzungspunkte und durch Durchfahrten in den Quertrakten miteinander verbunden ſind. Die Ecken und die Mittelpartien ſind durch wenig vortretende Riſalite ausgezeichnet; die

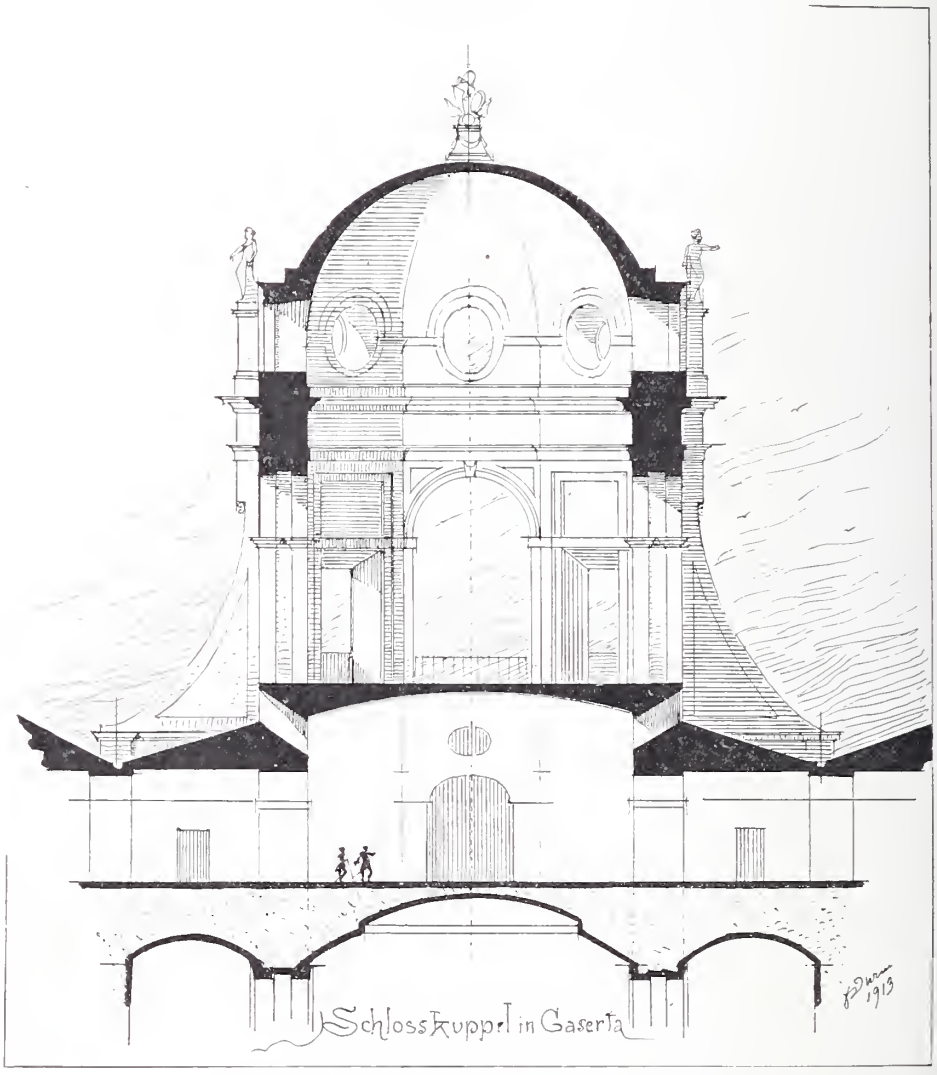
[207] Vergl. auch den offiziellen Führer durch den Dogenpalaſt in Venedig von *Antonio della Rovere* mit dem Grundplan der Anlage.



Gesamtansicht des Schlosses zu Caserta nach dem Stiche.

Wohngelaffe ftehen fämtlich in unmittelbarer Verbindung miteinander, find aber nicht mehr nach alter Weife durch luftige Korridore von außen zugänglich gemacht, weil ihnen in der Breite der alten Wandelgänge kleine Vorzimmer oder Nebengemächer vorgelegt find. Zwifchen diefe fchieben fich vielfach kleine Wendeltreppen, die einzelnen Räume in den verfchiedenen Stock-

Abb. 546.



Querfchnitt durch die Schloßkuppel in Caferta.

werken miteinander verbindend. Auch zweifelhaft beleuchtete und gelüftete Mittelgänge werden nach dem Gefchmacke der damaligen Zeit nicht verfchmäht. Trotz aller akademifchen Regelmäßigkeit wird aus diefen Gründen eine beftimmte Klarheit der Anlage doch an einzelnen Punkten vermißt.

Großartig find die vorderen Veftibüle (vergl. Abb. 547) bei den Eingängen, an der Haupt- und an der Gartenfront angelegt, von denen aus man übereck nach den kleinen Höfen blicken kann. Dreifchiffige Bogenhallen führen von denfelben zum großen Treppenveftibül, das von feinem Mittelpunkt aus den

Ausblick nach den vier Höfen geſtattet und von dem aus man zur Galatreppe gelangt, die nur bis zum *Piano Reale* geführt iſt. Die bequeme, dreiläufige Podeſttreppe gehört, was Anlage, Abmeſſung und Schmuck der Wände mit Marmor anbelangt, mit zu den vornehmſten ihrer Art, nach dem Baumaterial haben wir das koſtbarſte Treppenhaus der Welt vor uns.

Für den kleinen Verkehr ſind neben den großen Haupteingängen noch Nebeneingänge in der Mitte der Seitenflügel angeordnet, die mit den Durchfahrten der Hoftrakte korreſpondieren. In der Richtung der Hauptachſen ergeben ſich reiche Durchblicke durch den ganzen weiten Bau.

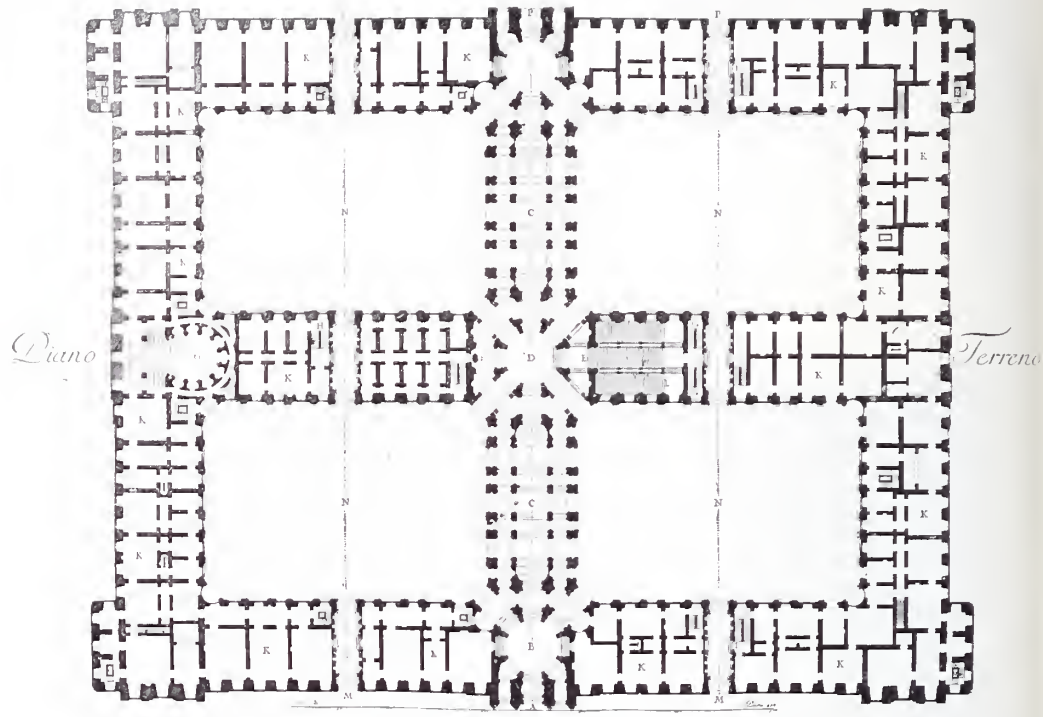
Abb. 547.

Großes Veſtibül im Schloß zu Caſerta[208]).

Auf durchgehende Achſen iſt im *Piano Reale* das größte Gewicht gelegt, wie die punktierten Linien im Grundplane zeigen. Alle Türöffnungen liegen in der gleichen Achſe, ſo daß man von einem Punkte der Eckſalons aus den Blick durch alle Räume der ganzen Haupt- und Seitenfront hindurch hat. Ein tatſächlich großartiges Bild, das bei feſtlicher Benutzung und Beleuchtung aller Räume zuſammen einen feenhaften Eindruck gewährt haben mag, und auch bei Tageslicht ſeine Wirkung nicht verfehlt. Der Blick in der Richtung der Mittelachſe durch das Veſtibül und die ſechs Mittelſäle hindurch genommen, iſt gleichfalls von imponierender Wirkung. Würdig liegt, von den Außenfronten abgerückt, die Schloßkapelle vor dem großen gewölbten Treppenveſtibül, von der Galatreppe aus unmittelbar erreichbar.

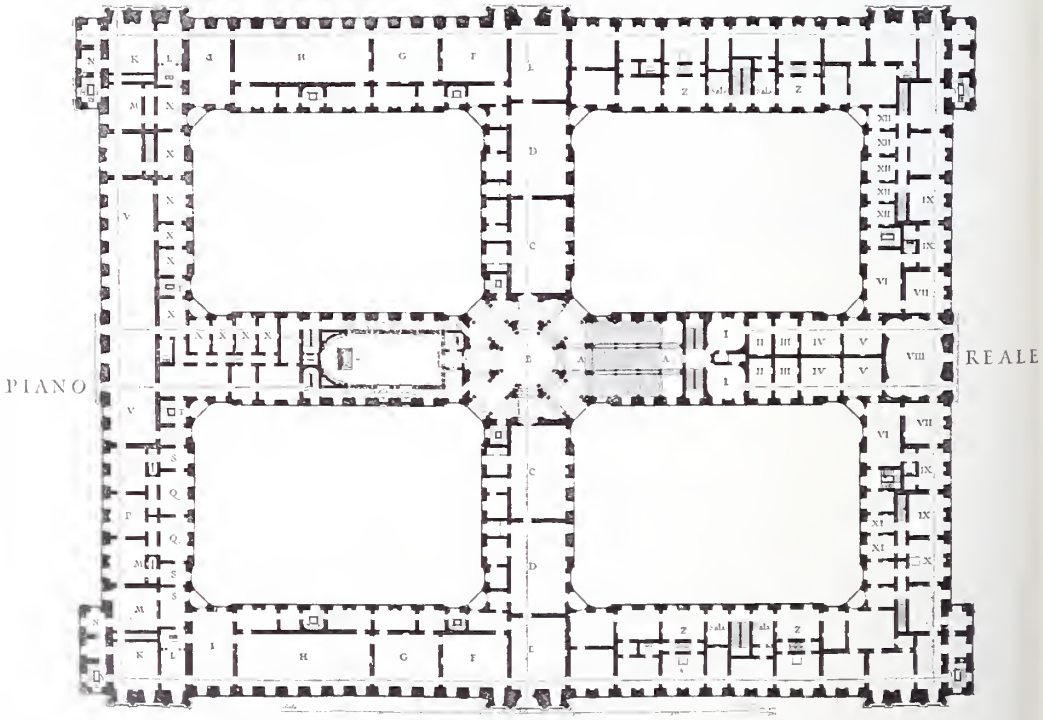
[208]) Fakſ.-Repr. nach einer photogr. Aufnahme.

Abb. 548.



Grundriß des Erdgeſchoſſes.

Abb. 549.



Grundriß des Hauptgeſchoſſes.

Schloß zu Caſerta.

Von beſonderem Intereſſe iſt die Beigabe eines größeren Theaters, des *Teatro domestico di corte*, deſſen Decke und vierzig Logen (außer der königlichen) im Zuſchauerraum durch zwölf korinthiſche Säulen getragen werden[209]).

Die Geſamtanſicht des Schloſſes (Abb. 545) zeigt vier höher geführte Eckriſalite und eine achteckige Kuppel über dem Kreuzungspunkt der beiden Hauptachſen, d. h. über dem großen mittleren Hauptveſtibül, und damit eine wirkungsvolle Silhouette des Baues. Das Obergeſchoß der Eckriſalite und die das Ganze beherrſchende Zentralkuppel ſind wohl geplant geweſen, aber nicht ausgeführt worden. Schade drum! Sie würden die Einförmigkeit des Baues im Äußeren gemildert haben. Gut war die Kuppelform ausgedacht, gut ihr doppelter Zweck erwogen, ſie ſollte neben der Beherrſchung der Maſſen auch als große, gedeckte Ausſichtsterraſſe den Schloßbewohnern dienen. Auch die Möglichkeit ſollte gewährt werden, von hier aus den baulichen Zuſtand des Schloſſes und ſeiner Dächer kontrollieren zu können, auch einen freien Blick nach allen Richtungen, auf die reiche Landſchaft, auf Berge und Meeresfernen ermöglichen. Dieſen Anforderungen zu genügen hat *Vanvitelli* verſtanden; er wollte keine Kirchenkuppel, vielmehr einen Ausſichtspavillon in Form und Inhalt (vergl. Abb. 546).

361. *Villa Reale* in Mailand.

Ein dem Ausgang des XVIII. Jahrhunderts angehöriger Schloßbau — die *Villa Reale, già Palazzo Belgiojoso* — in Mailand, ein Werk des Wiener Architekten *Leopoldo Pollack* und ſeines Bauherrn, des *Lodovico Barbiano-Belgiojoso*, aus dem Jahre 1790, mag hier noch Erwähnung finden. Es zeigt die klaſſiſchen, franzöſiſchen Einflüſſe der damaligen Zeit, und einen ſehr ſchönen, akademiſch durchgebildeten Grundplan. Der Architekt verwendete den nach der Straße abgeſchloſſenen Ehrenhof, die polygonen Veſtibüls von Caſerta und die Anordnung der Mittelräume des *Palazzo Chiericato* zu Vicenza (vergl. Abb. 548 u. 279), aber in geſchickter Weiſe.

Jakob Burckhardt macht in ſeiner Geſchichte der italieniſchen Renaiſſance (Kap. XII, Ausgabe 1878) bei der Abhandlung der Feſtungsbauten auf die Bergfeſte, die *Rocca* oder *Rocchetta* aufmerkſam, und führt dabei aus, daß einzelne Fürſten oder ganze Dynaſtien oft darauf angewieſen waren, längere Zeit in feſten Schlöſſern zu wohnen und ſich ſtandesgemäß im Innern einzurichten, ohne die Sicherheit der Perſon und des Aufenthaltsortes preiszugeben. „Die Burgen mit hohen Mauern und Zinnen“ verſchwinden, an Stelle der hohen Feſtungstürme führte *Federigo* von Urbino die niedern ein, denen das Belagerungsgeſchütz weniger anhaben konnte. Die Zinnen des Mittelalters fallen (1412—1447), an ihre Stelle treten derbe Geſimſe mit Konſolen, die Ruſtika für das Quaderwerk der Baſtionen. Dabei wolle nicht vergeſſen werden, daß „faſt alle namhaften Architekten zugleich Feſtungsbaumeiſter waren und ſich als ſolche den Großen oft mehr empfahlen, als durch ihre Kunſt im engern Sinne.“ *G. Vaccaj* führt in der »*Italia artistica*« z. B. aus, daß die *Rocca* bei Peſaro nach den Zeichnungen *Brunelleschi*'s erbaut ſei. Sicher iſt, daß *L. da Laurana* lieber die *Rocca* bei Peſaro ausbaute, als den Palaſt in Urbino. Von der dortigen *Rocchetta* und *Rocca* haben wir Abbildungen durch die Intarſien im Chor der Kirche von *S. Agostino* in Peſaro (vergl. *Vaccaj* a. a. O., S. 63) und

362. Die *Rocca* bei Peſaro.

[209]) Vergl.: Vanvitelli, B. *Dichiarazione dei disegni del Reale palazzo di Caserta.* Neapel 1756 und die daraus entnommenen Grundriſſe Abb. 548 u. 549, ſowie die Schnitte in Abb. 571 u. 572.

durch die ſchöne Schaumünze des *Enzola* — die *Medaglia colla Rocca* —, die in Abb. 550 wiedergegeben iſt [210]).

363. Die *Rocca* bei *Civita Castellana.*

Ein wuchtiges Werk iſt uns in der von *Antonio da Sangallo d. Ä.* für Papſt *Alexander VI.* erbauten Bergfeſte bei *Civita Castellana* (1494—1500) erhalten geblieben, die in der Folge von *Julius II.* und *Leo X.* erweitert und deren Pfeilerhof von den *Zuccheri* mit Malereien geſchmückt wurde (vergl. Abb. 551). Das Portal bei der Zugbrücke zeigt die Aufſchrift: *Julius P. P. II.* (der von 1503—1513 den päpſtlichen Stuhl inne hatte), und ruſtizierte Flächen

Abb. 550.

Vergrößerte Abbildung der Medaille der *Rocca* zu Peſaro [210]).

[210]) J. Friedländer im Jahrbuch der K. Preuß. Kunſtſammlungen II, 1881, S. 175 n. 7 beſchreibt die Rückſeite der Medaille ſo:

„INEXPVGNABILE · CASTELLVM · CONSTANTIVM · PISAVRENSE · SALVTI · PVBLICAE · MCCCCLXXV ·

„Das Schloß von Peſaro, auf deſſen Zinnen Krieger ſichtbar ſind, im Hintergrunde das Meer.

„Unten IO · FR · PARMEN · (vertieft"; Künſtlername, d. h. Johannes Franciscus Parmensis, ſein Familienname war *Enzola*.

Die Vorderſeite erſcheint ſchon auf einer andern Medaille *Enzola*'s vom Jahre 1474 und hat die Inſchrift:

CONSANTIVS · SFORTIA · DE · ARAGONIA · DI · ALEXAN · SFOR · FIL ·
d. h. DIvi ALEXANdri SFORtiae FILius
PISAVRENS · PRINCEPS · AETATIS · AN · XXVII ·

Der Durchmeſſer beträgt 80 mm. Abgebildet iſt ſie auf Tafel XXI, wie auch im *Trésor de Numismatique et de Glyptique, Médailles coulées et ciselées en Italie* (I) Paris 1834 pl. VII n. 3 und in *Italia artistica* Nr. 42. Peſaro, S. 67.

Über den Bau der Bergfeſte (*Fortezza de la rocca*) vergl. auch L. B. Alberti. Lib. V. *De la fabrica, sito e fortezza de la rocca o al mare ò in piano ò in monte posta. Del podio, ara, muro, fosse, ponti e torri de la medesima rocca.*

der Zierglieder, die an eine ähnliche Behandlung der Quaderflächen der *Porta Nigra* in Trier erinnern. Schilde an der Außenfeite des Gemäuers tragen das Wappen der *Rovere*. Beim Grundriß tritt hier wohl zum erften Male die Pentagonalform an Stelle der Viereckform (vergl. Abb. 552) auf. Ein mächtiger, aber nicht hoher Turmbau beherrfcht die Anlage (vergl. Ziffer 25); bei vier Mauerecken erheben fich fpitzwinkelige, baftionenartige Vorlagen, während die fünfte als Halb-Rundturm ausgebildet ift. Ein tiefer Graben umzieht nach zwei Seiten den Bau, der gut inftand ift, und als Gefängnis, zuletzt für den gefürchteten Gasparone und feine Bande, dient.

Abb. 551.

Umgang im Hofe des Bergfchloffes zu Civita Caftellana.

364. Das Kaftell in *Civitavecchia*.

Im Jahre 1508 begann *Bramante* ein weiteres päpftliches fog. Hafenkaftell in *Civitavecchia*, das er auch bis zum obern Teil des mittleren Turmes ausgeführt haben foll, den dann *Michelangelo* vollendete. Der Grundplan geht in feiner Geftaltung auf die Viereckform zurück, die durch 4 Rundtürme auf den Ecken und einen Polygonturm auf der Mitte einer Langfeite ausgezeichnet ift (vergl. Abb. 553).

Die Verfaffer des „Cicerone“ bitten, daß man dem verehrten *Bramante* keinen Vorwurf daraus machen möge, weil er „an rundem Bollwerk für divergierendes Feuer feftgehalten habe, ftatt die kurz vorher erfundenen Baftionen anzuwenden“. *Albrecht Dürer* hat dies in feiner Nürnberger Stadtbefeftigung auch getan, ohne daß ihm jemand darum gram geworden wäre (1527), nur treten in Nürnberg an Stelle der Rundtürme die Turmbaftionen, die eine beffere Handhabung der Gefchütze ermöglichten.

Sangallo folgte in *Civita Castellana* doch nur der altitalifchen und neuitalifchen Städtebefeftigung mit Baftionen und Mittelwerken (Baftionen und Ravelins), während *Bramante* am antiken Caftrum hängen blieb. Für die Niederländer und Franzofen und die gefamte fpätere Feftungsbaukunft blieben *Sangallo* und *A. Dürer* die anregenden Meifter. Der große *Vauban* (1633—1707) war 100 Jahre fpäter nur der gelehrige Schüler der Genannten.

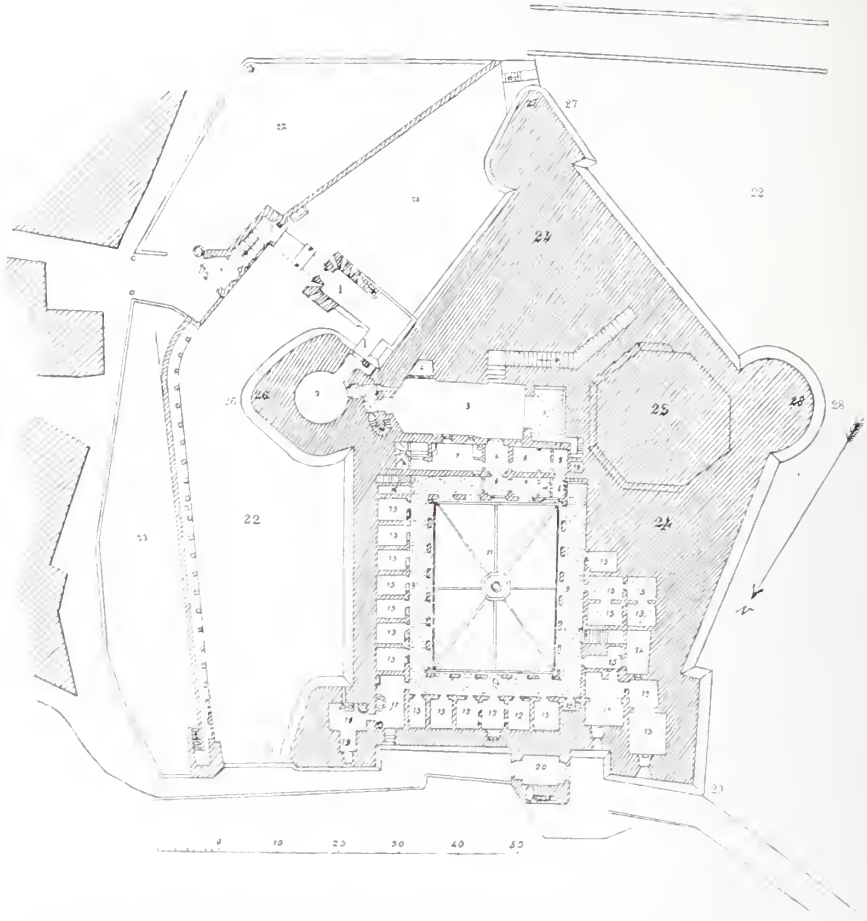


Abb. 552. Grundplan der Burg in Civita Caſtellana nach *P. Guglielmotti, Storia della Marina Pontifica 10 Vol. con Atlante.*

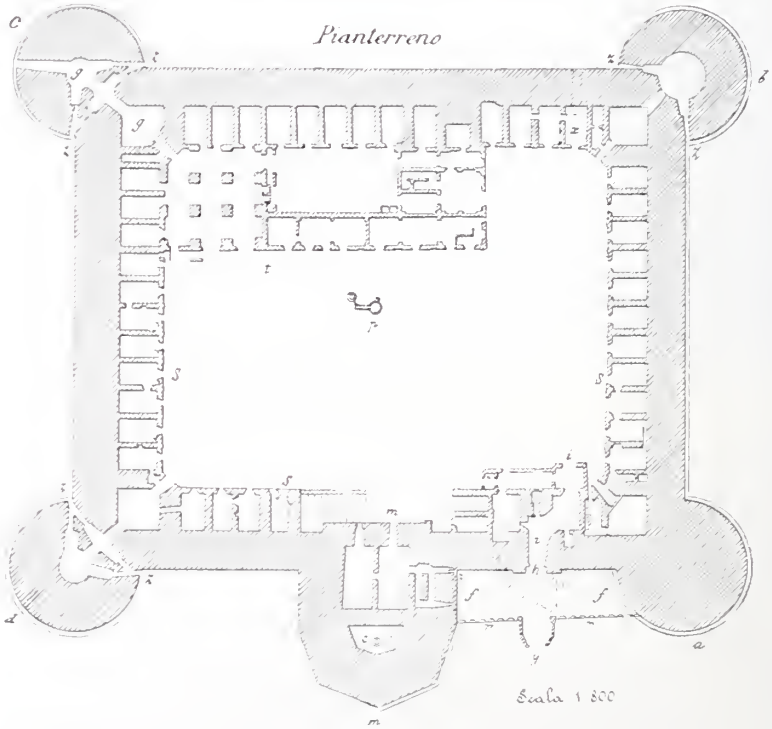


Abb. 553. Grundriß des Kaſtells von Civitavecchia von *Bramante.*

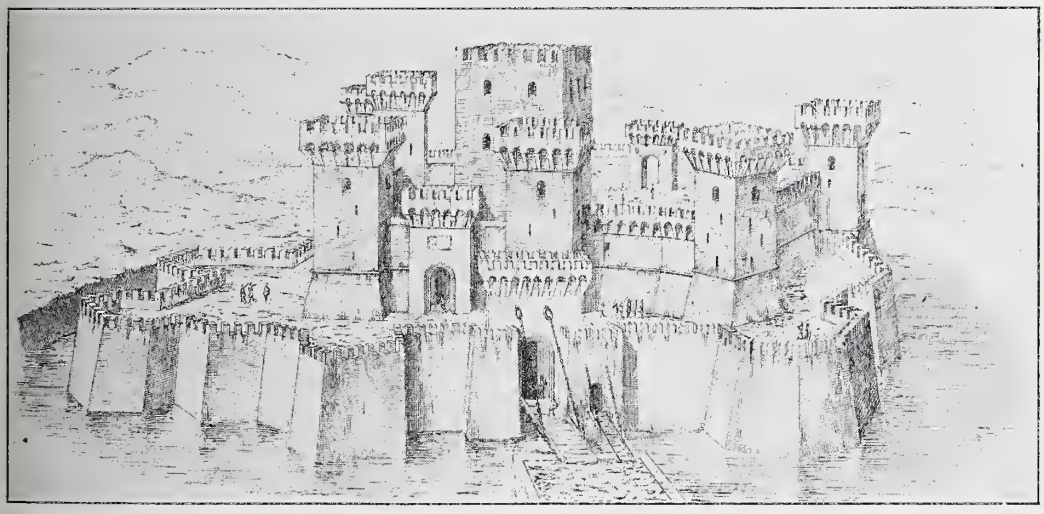
365. Kaftelle zu *Bracciano* und *Rimini*.

Ganz auf mittelalterlicher Bafis beharren die Baumeifter der Kaftelle von *Bracciano* und *Rimini*, die Vorbilder fefter Adelsfitze in mittelalterlichem Gefchmacke und Sinne find. Jenes von Meifter *Orsini* 1460 erbaut, kam 1696

Abb. 554.

Anficht des *Castello di Bracciano* am Braccianer See von *Orsini*, jetzt der Familie *Odescalchi* gehörig.

Abb. 555.



Anficht des *Castello dei Malatesta* zu Rimini nach der Schaumünze und dem Grundplan bei *Agincourt* a. a. O.

in den Befitz der *Odescalchi* und wurde 1894—1899 reftauriert. Es enthält gute Frührenaiffance-Möbel und mittelalterliche Balkendecken (vergl. Abb. 554).

Die *Rocca* von *Rimini* wurde von *Sigismondo Malatesta* (1417—1468) erbaut, wovon das Wappen über dem Eingang zeugt. (Jetzt zum Teil zerftört und der urfprünglichen Zweckbeftimmung entrückt, dient es als Gefängnis).

Eine intereffante Rekonftruktion ift nach dem Werke von *Guglielmotti*, *Storia della marina pontifica* (Bd. X) durch Abb. 555 gegeben. Sie trifft ziemlich mit dem zufammen, was der (*abile incisore della medesima epoca*) Stempelfchneider *Matteo Pastri* auf der entfprechenden Schaumünze dargeftellt hat, die *veduta della fortezza di Rimini, eretta nel decimoquinto secolo da Sigismondo Malatesta, allora Signore di questa citta (1446)*. Die Umfchrift der Münze fagt: *Castellum · Sismundum · Ariminense · MCCCCXLVI ·* (1446).

Abb. 556.

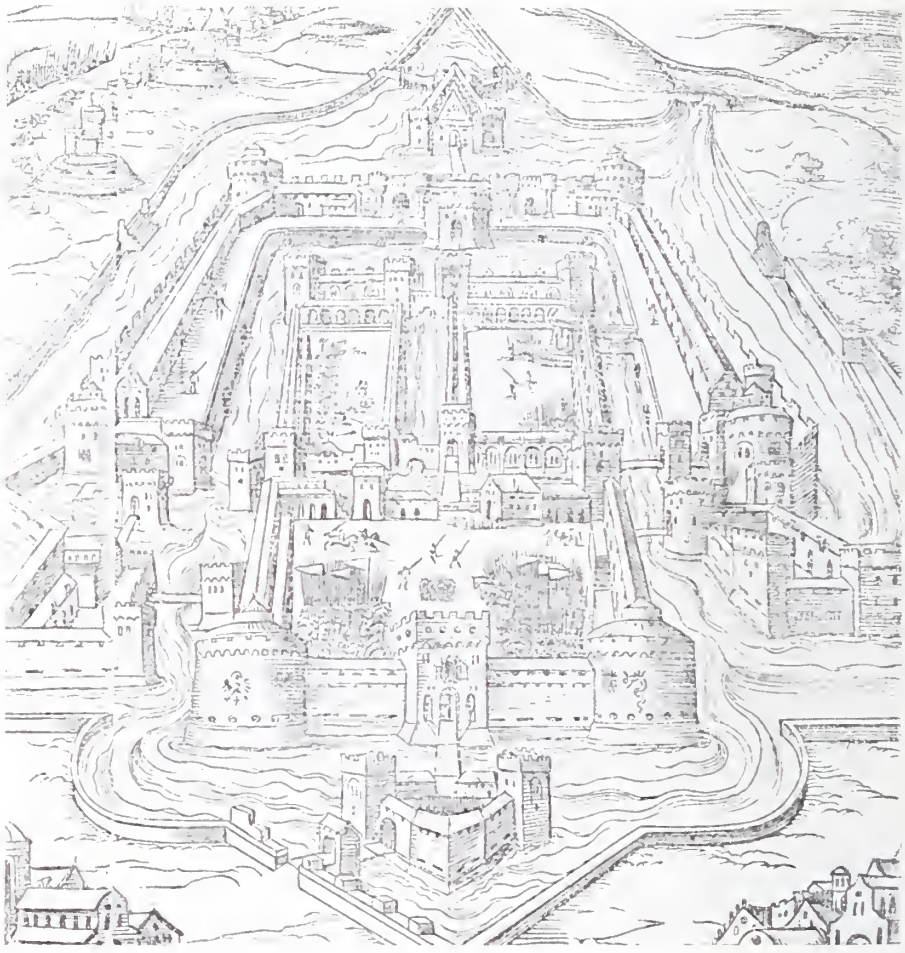


Schaubild des *Castello* in Mailand nach *S. Münsters Cosmographia*. (Ausgabe 1554.)

Ein Generalplan diefer *Rocca* im gegenwärtigen Zuftand (1820?) ift von dem Architekten *Stegani* in Rimini aufgenommen worden, und wie die Schaumünze auf Tav. LIII, Ziffer 11, in der *Storia dell'arte, dimostrata coi monumenti di G. B. L. G. Seroux d'Agincourt, Prato.* 1829 dargeftellt.

366. Kaftell der *Visconti-Sforza* in Mailand.

Das Schaubild (Abb. 556) nach *Sebastian Münster's Cosmographia* (1550) gibt eines der ausgedehnteften Dynaften-Schlöffer, an deffen Ausführung fich die beften Namen, wie *Filarete*, *Leonardo* und *Bramante* hängen, wie auch die Bauherren Repräfentanten der bedeutendften Gewaltherrfcher waren, der *Visconti* und *Sforza*, die fich zu Herzögen von Mailand aufgefchwungen hatten.

Vom letzten *Visconti* (1412—1447) und feinem Kaftell in Mailand macht *J. Burckhardt* in feiner „Kultur der Renaiffance“ (S. 30) die Bemerkung, daß es die herrlichften Gärten, Laubgänge und Tummelplätze mit umfaßte, daß aber auch alle Mittel zur Sicherheit feiner Perfon aufgeboten waren. Sein Schwiegerfohn und Erbe, der glückliche Condottiere *Francesco Sforza* (1450—1466), ein Ganzes von leiblicher und geiftiger Begabung ohnegleichen, im Felde unbefiegt, war der Mann, der von niedrigem Stande zur Herrfchaft über ein Reich emporftieg und fein Nachfolger wurde. Ihm folgte *Galeazzo Maria* und dann als letzter Herrfcher *Lodovico il Moro* (bis 1499), in gleichem Sinne das Anfehen der Familie hochhaltend. Sie waren Befchützer der Künfte und Wiffenfchaften, und demgemäß auch auf ihren Befitztümern eingerichtet. In welcher Weife

Abb. 557.

Teilanficht des *Castello* zu Vigevano bei Mailand mit der *Loggia* des *Bramante*.

dies bei dem hervorragendften Profanbau gefchah, welcher Art die Beftimmungen der einzelnen Abteile der Burg waren, zeigt uns das genannte, wohl nicht in allen Teilen zuverläffige Bild *Münster*'s.

Teilweife zerftört und fchließlich als öfterreichifche Kaferne benützt, wurde das Denkmal des Glückes und des Endes einiger illegitimer Herrfcher von dem Architekten *Luca Beltrami* in gefchickter Weife wieder aufgerichtet und zu Mufeumszwecken — dem Endziel unferer heutigen Denkmalwiederherftellung — verwertet, wobei die großen Ecktürme zu Trinkwafferrefervoirs eingerichtet wurden. Weiteres in dem Hefte Nr. 25. I. *Milano, Italia artistica.* S. 77 u. ff.

367. Kaftell zu *Vigevano.*

In der Nähe von Mailand wäre noch das große gotifche Kaftell der *Sforza* in *Vigevano* zu erwähnen, an dem auch *Bramante* tätig war (siehe auch: *Le rarità di Vigevano* von *Girolamo Biffignandi. Vigevano 1840.*). Die fchöne Renaiffance-Loggia und wohl auch der obere Teil des Turmes (vergl. die Abbildung in Abfchnitt XXI: Öffentliche Plätze, und Abb. 557) gelten für fein

Werk. Jetzt zu militärifchen Zwecken verwendet, wird ein Teil der Bauten als *Rocca vecchia* bezeichnet. Hier follen, nach *Gaudenzio Merula*, die Malereien von *Leonardo* ausgeführt gewefen fein.

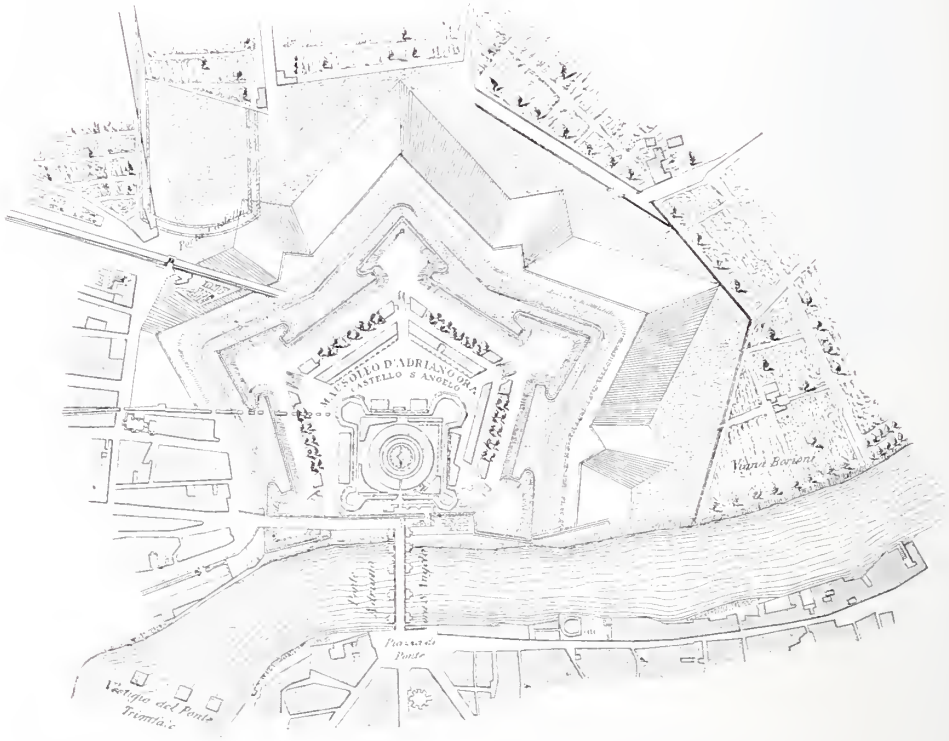
368. Kaftell *St. Angelo* in Rom.

Als ein wichtiges, aber architektonifch wohl etwas feltfames Beifpiel bleibt noch das Kaftell *S. Angelo* zu erwähnen übrig. Neues Leben blüht aus den Ruinen! Aus einem römifchen Imperatorengrab wird eine moderne Zitadelle mit innerer fürftlicher Einrichtung, die mit dem Wohnpalafte des hohen Kirchenfürften in Verbindung gebracht ift. Der Bau fängt erft in der Renaiffancezeit an wichtig zu werden mit feiner Belagerung durch den Connétable von Frank-

Abb. 558.

Abbildungen der Fortifikation der Engelsburg in Rom nach Medaillen bei *Borgatti* a. a. O.

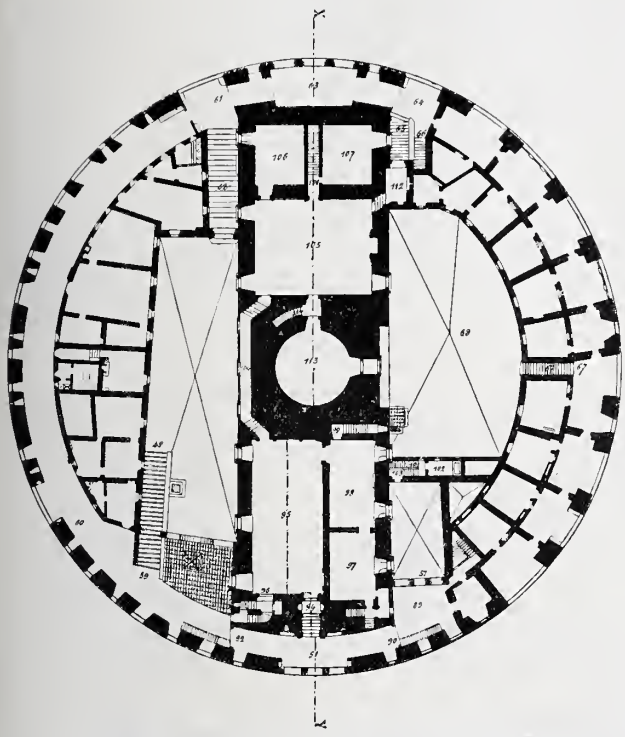
Abb. 559.



Baftionierte Fortifikation der Engelsburg in Rom nach Aufnahmen *Borgatti*'s a. a. O.

reich, *Carl von Bourbon*, und deffen tragifches Ende durch *Benvenuto Cellini*. Hier überftand 1527 Papft *Clemens VII.* die Gefahren der Belagerung des Kaftells. Der Charakter als feite Burg mit nur einer quadratifchen Um-

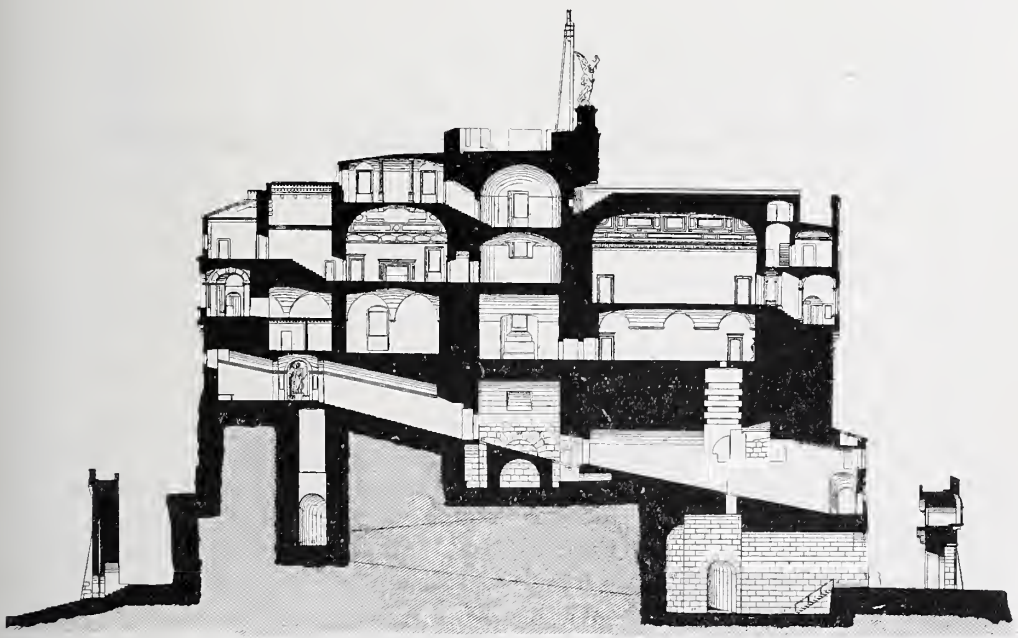
Abb. 560.



Grundriß der Engelsburg in Rom nach Aufnahmen *Borgatti*'s a. a. O.[211]).

gürtung (*Cinta*) verliert ſich in die Zeit von *Alexander VI.* (1492—1503) bis *Paul IV.* (1555—1559). Der nur wenige Monate regierende Papſt *Marcellus* (1555) hatte zuerſt die Abſicht, die Engelsburg zu verſtärken und zu einem feſten Platz zu machen, wobei er die entſprechende Arbeit dem *Camillo Orsini* übertrug, der eine baſtionierte Front mit breitem Graben in Form eines Fünfecks improviſierte, die quadratiſchen Mauerzüge *Alexander VI.* dabei einſchließend. Er folgte dem Gedanken *Sangallo*'s, den dieſer bei *Civita Castellana* ſchon zum Ausdruck gebracht hatte. Eine Tiberüberſchwemmung (1557) zerſtörte die Arbeit *Orsini*'s, die aus Faſchinen, Erde und ungebrannten Ziegelſteinen beſtand.

Abb. 561.

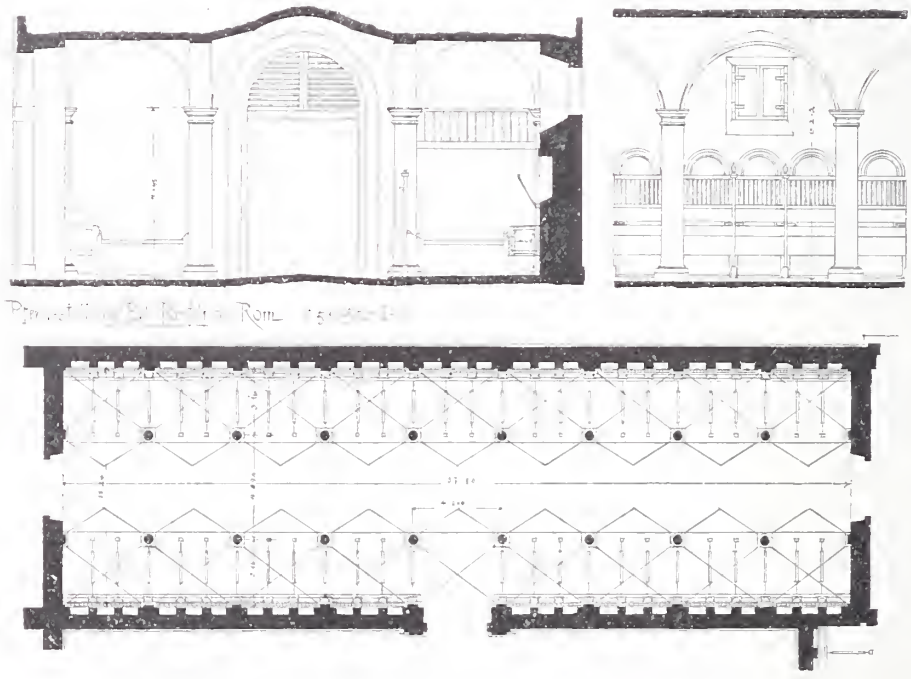


Querſchnitt durch die Engelsburg nach Aufnahmen *Borgatti Mariano*'s in Rom a. a. O.

[211]) No. 48 und 68 ſind Binnenhöfe des Caſtells.

Ein feltener Stich, der Auskunft über die Anlagen *Orsini*'s gibt, wurde von *Lafreri* bekannt gegeben. Er ift in dem intereffanten Werkchen von *Borgatti Mariano: »Castel Sant' Angelo in Roma. 1890«* reproduziert als Fig. 32a, Tavola 18a, Text-S. 132. Die Befeftigungen follten nun ficherer ausgeführt werden, da *Pius IV.* (1561) nebenbei einen Einfall der Türken fürchtete. Als Ingenieur wurde *Francesco Laparelli da Cortona* beftellt. Der genannte Papft aus dem Haufe *Medici* (1559—1565) ließ zum Gedenken an diefe Arbeiten eine Medaille fchlagen, die in Abb. 558 wiedergegeben ift. Sie trägt am Rande das Wort *»Instaurata«*. Die Erklärung dazu fagt: *»A memoria della grande opera delle fortificazioni pentagonali, Pio IV. fece coniare una medaglia.«* Ein genaueres Bild als die Medaille

Abb. 562.



Marftall im *Palazzo Panfilj* in Rom nach *Letarouilly* a. a. O.

gibt der baftionierte Gefamtplan nach *Borgatti* durch Abb. 560 nach Fig. 41a des Originals, mit den zwei Arten der Einfchließungen, der viereckigen und der pentagonalen. Bis in die Zeit von 1557 bezw. 1561 geht die neue verbefferte Feftungsanlage zurück.

Was die verfchiedenen Päpfte mit ihren Architekten im Laufe der Zeit gemacht haben, davon kann man fich an Ort und Stelle überzeugen, fich aber auch durch die Abb. 559 u. 561 belehren. Die ftuckierten und gemalten Säle und Vorräume, das prächtige Badezimmer des Papftes, die Loggia, die gewölbten Umgänge, Höfe und Treppenanlagen zeigen ja, wie die Machthaber fich das Leben in der Feftung einrichteten.

369. Marftälle.

Bei den Paläften fowohl, als auch bei den Schlöffern fehlen als befondere Bauten oder auch in unmittelbarem Zufammenhang mit den Wohnbauten die Marftälle (*Scuderia*) nicht. Sie wurden von den Architekten nicht als einfache Bedürfnisbauten ausgeführt; ihnen wurde gleichfalls der Stempel der Groß-

räumigkeit und eines gewiſſen Luxus aufgedrückt, und die erſten Meiſter verſchmähten die Löſung einer an ſich ſpröden Aufgabe nicht, wie *Bramante* mit ſeinem Stalle des *Palazzo Panfilj* in Rom bewieſen hat [212]).

Die klimatiſchen Verhältniſſe geſtatteten, wenigſtens in Mittel- und Unteritalien, eine beſſere räumliche Entwickelung im Inneren, wie Abb. 562 zeigt, wo die dreiſchiffige Anlage zum Ausdruck gebracht iſt mit breitem, etwas überhöhtem Mittelſchiff und ſchmaleren Seitenſchiffen unter Anwendung von hohem Seitenlicht. Die Gewölbe ruhen hier auf rotgrauen, antiken Granitſäulen mit gut profilierten Baſen und Kapitellen der doriſchen Ordnung bei glücklichen Verhältniſſen derſelben. Zwiſchen je zwei Säulen ſind ſtets drei Stände angebracht.

b) Theatergebäude.

370. Hiſtoriſches und Allgemeines

Die Theater der Griechen und Römer verödeten und verſchwanden unter dem Lärm der Waffen von den nach neuen Wohnſitzen ſtrebenden nordiſchen Völkerſchaften und der in den geſegneten Geſtaden des Mittelmeeres wohnenden, in der Kultur weiter vorgeſchrittenen Bevölkerung. Das junge Chriſtentum bereitete ihnen ein vollſtändiges Ende. In eine zeitweiſe Vergeſſenheit konnten dieſe Einrichtungen wohl geraten, nicht aber von der folgenden, aufſteigenden Kultur abgelehnt werden. Das geiſtige Leben der Völker verlieh ihnen ſein altes gutes Recht, wenn auch zunächſt in veränderter Form, um ſich ſpäter wieder zu dem zurückzufinden, was die Antike erreicht und geboten hatte. Die Schaubühne der Alten kehrt bei den chriſtlichen Völkern des Mittelalters und der Renaiſſance wieder. Die Freuden und Leiden eines göttlichen oder irdiſchen Helden, die Schilderung von Gutem und Böſem, deſſen Belohnung und Beſtrafung, Betrachtungen und Ausführungen über die höchſten ſittlichen Begriffe und Geſetze der Menſchheit, des Daſeins Wert und Beſtimmung bleiben die Unterlagen der Darbietungen des Theaters zu allen Zeiten und bei allen Völkern, die von ihrer Kulturaufgabe überzeugt waren, von den alten Ägyptern angefangen bis auf unſere Zeit.

371. Kirchentheater.

Die Geiſtlichkeit, die für ein jammervolles irdiſches Daſein und ein unbekanntes beſſeres Jenſeits Propaganda macht und zugleich des großen Eindrucks bewußt war, den die dramatiſche Kunſt auf die Maſſen immer ausgeübt hat, war es, die ſich zuerſt der Schaubühne wieder bemächtigte, dabei aber die Götter, Helden, Dichter und Philoſophen der alten Welt beiſeite ſchob und die Vorgänge bei der Entſtehung der neuen Lehre und deren Grundſätze in wirkungsvollſter Weiſe an ihre Stelle ſetzte. Was konnte z. B. die gläubigen, chriſtlichen Zuſchauer mehr feſſeln, als eine Vorführung der Geburt Chriſti in Bethlehems Stall mit der Anbetung der heiligen drei Könige, ſein Einzug in Jeruſalem und die Tragödie auf Golgatha? Alles dargeſtellt in den ſtillen Räumen eines Kloſters oder in einem an ſich myſtiſch geſtimmten Inneren eines hochgewölbten Kirchenſchiffes oder Chores! Die koſtbaren Präſepen (Krippen) im Münchner Nationalmuſeum geben wohl eine Vorſtellung davon. Hier gingen die Neuchriſten auf engliſchem Boden voran. Die heiligen Dramen gehen dort ins XII. Jahrhundert (*Goffrado* † 1146) zurück, während die

[212]) Vergl.: Letarouilly, a. a. O., Text-S. 195.

»*Spettacoli religiosi*« erſt ums XIII. Jahrhundert in Italien aufkommen (1243 [213]).

372. Palaſttheater. „Erſt ſpät beginnen die ſtehenden Theater, und dieſe bringen es dann noch lange nicht zu einer äußeren Kunſtform“. Klaſſiſche Stücke wurden wohl in der goldenen Zeit der Renaiſſance in den Paläſten der Großen zur Aufführung gebracht. So ließ beiſpielsweiſe *Lorenzo*, ein Neffe *Leo X*, um 1515 ein Stück des *Plautus* ſpielen, wobei aber wohl der ſzeniſchen Ausſtattung eine geringe Rolle zugeteilt geweſen ſein mag. Aber ſchon 1472 ließ der Kardinal *Gonzaga* in ſeinem Palaſte zu Mantua ein Theater einrichten und *Ercole I.* in ſeinem Schloſſe zu Ferrara 1486 Theatervorſtellungen geben.

373. Myſterienbühne. Die Myſterienbühne und deren Durchſetzung mit Poſſenreißereien wurde als unkünſtleriſch in Italien früher aufgegeben als in den nordiſchen Ländern. Von den Klöſtern und Kirchen aus kam ſie auf den Markt. Sie beſtand aus einem hölzernen Schaugerüſte von drei Geſchoſſen, deren mittleres für die Darſtellung des irdiſchen Treibens, deren oberes dem Paradieſe und deren unteres der Hölle zugewieſen war. Sie wurde aufgegeben, als die Aufführungen in geſchloſſene Räume verwieſen wurden, und das geſchah wieder im Norden früher als im Süden. Frankreich und England ſtreiten um die Priorität dieſes Vorganges, während z. B. noch in Spanien zur Zeit des *Cervantes* (1547—1616), des Dichters und Wanderſchauſpielers *Lope de Rueda*'s Bühne aus vier im Viereck aufgeſtellten, mit Brettern überlegten Bänken beſtanden hat. Zu ihr gehörte noch ein Vorhang aus Wolle, hinter dem Muſiker ſtanden, die Romanzen ohne Begleitung der Guitarre abſangen [214].

374. Hürdentheater. Öffentliche, dem allgemeinen Publikum zugängliche Theater waren im XV. Jahrhundert in Italien noch unbekannt. Das erſte ſtändige Theater wurde in Paris 1584 erbaut, dem in London das *Swan*- und das *Globe-Southwark*-Theater nach 1596 folgten, deſſen Bau *Shakespeare* durch Geldzuſchüſſe unterſtützte. Die beiden Londoner Theater waren nach *Streit* (a. a. O.) ſog. Hürdentheater mit Galerien, die von ſenkrecht übereinander geſtellten Holzpfoſten getragen wurden. Die Sitzreihen hinter dieſen erhoben ſich amphitheatraliſch. Die Tendenz dieſer Art von Theater iſt auf möglichſt kleiner Grundfläche einen Raum zu ſchaffen, der möglichſt viele Zuſchauer faßt. Zu dieſer äußert ſich *Streit* (a. a. O.): „Bei einem Theater iſt die Erzielung der größten Ökonomie, in bezug ſeiner Grundfläche, gar nicht der Endzweck, noch eine dieſe fördernde Maßnahme, daher ſind die Beſtrebungen, auf der kleinſten Fläche die größte Anzahl der Zuſchauer durch Übereinanderſchachtelung unterzubringen, vollſtändig falſche.“ Zu dieſer Auffaſſung möchte auch ich mich bekennen, aber ſo wahr ſie an ſich iſt, hat ſich die italieniſche Renaiſſance doch nicht von ihr überzeugen können, wie die vielen und großen Verſuche bei Palaſt- und öffentlichen Theatern, z. B. in Caſerta und Mailand dartun. Nur die erſten Verſuche in Parma und Vicenza lehnen ſich an die Antike an, bei den ſpätern triumphiert das Schachtelſyſtem im Innern.

375. Öffentliche oder Volkstheater. Dem Kirchentheater folgt demnach das Palaſttheater und dieſem erſt das öffentliche. Ein halbrundes, aus Holz konſtruiertes verfertigte einmal *A. Palladio* für eine Karnevalsvorſtellung in Venedig.

[213] Vergl: *A. d'Ancona, Origini del Teatro Italiano, Libri III., Volume I. u. II. Seconda edizione, Torino 1891.*
1) Kirchenväter und das lateiniſche Theater.
2) Geheiligte und liturgiſche Aufnahmen des neuen Dramas.
3) Das liturgiſche Drama.
4) Anfänge des heiligen Dramas in Frankreich und anderen Teilen Europas und in Italien (S. 87).

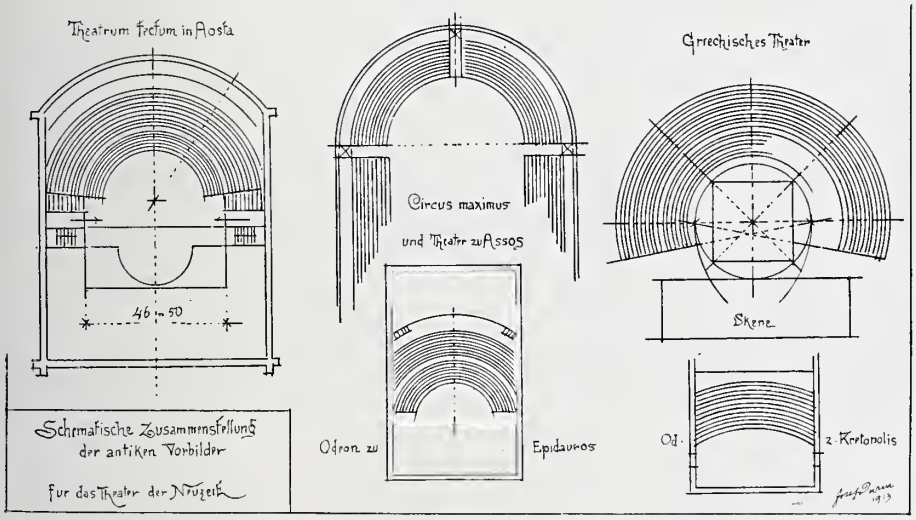
[214] Vergl. die intereſſante Publikation: Streit, A. Unterſuchungen über das Theaterbauwerk bei den klaſſiſchen und modernen Völkern. Wien 1903. S. 56.

376. Grundlagen des Theaterbaues der Renaiſſance in Italien.

Auf welcher Grundlage erhob und bewegte ſich nun der Theaterbau der neueren Zeit, was wurde von dem antiken von ihm übernommen? Die Anforderungen waren die gleichen geblieben: die Orcheſtra zu ebener Erde, das erhöhte Skene-Gebäude, der amphitheatraliſch anſteigende Zuſchauerraum, die Wandelhallen und anſtehenden Nutzräume.

Das *Theatrum tectum* der Alten (Pompeji, Aoſta), (vergl. Abb. 563 mit den Zuſammenſtellungen der antiken Vorbilder von Zuſchauerräumen) wurde dabei bevorzugt und damit das Spielen bei Nacht und entſprechendem Lampen- oder Kerzenlicht, die Orcheſtra nach griechiſchem Vorbild (vergl. Abb. 563) in geſchloſſener Hufeiſenform oder in genauer Halbkreisform oder ſolcher mit ſenkrecht anſtoßenden Flügeln zu jener (vergl. *Circus maximus*, Abb. 563) wurde beibehalten. Die Anlage der Sitzreihen folgte der Form der Orcheſtra, aber

Abb. 563.



Schemata antiker Theatergrundriſſe.

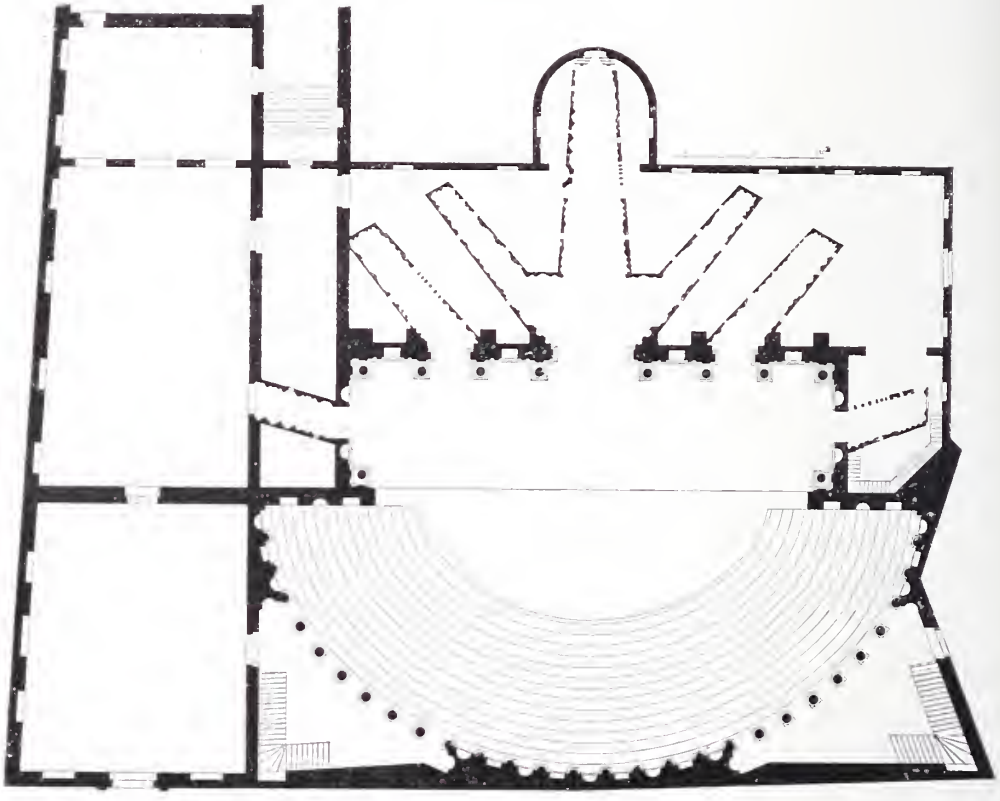
auch deren ſegmentförmige Anordnung, wie ſie in den griechiſchen Odeen nachgewieſen iſt (vergl. Abb. 563) wurde nicht abgelehnt. Die äußere Architektur war wie beim griechiſchen Theater gleich Null, aber aus anderen Gründen. Das römiſche Vorbild wurde erſt ſpäter verwertet.

Manfred Semper führt in dieſem „Handbuch", IV. Teil, 6. Halbbd., Heft 5, S. 53 aus: „Die Meiſter der Renaiſſance hatten für die Geſtaltung ihrer Theater die verhältnismäßig wohlerhaltenen Ruinen der antik römiſchen Theater vor ſich und zum Vorbild genommen; von ihren Theatern iſt aber nichts erhalten geblieben." So ſehr viel mehr als wir heute noch von antiken Theatern ſehen, haben die Renaiſſancemeiſter auch nicht zum Vorbild nehmen können, und füglich wäre ja doch nur das *Theatrum tectum* der Alten in Betracht gekommen. Wie aber die Decken- und Dachentwickelung bei dieſem ausgeſehen hat, dafür haben auch jene keine Anhaltspunkte gehabt. Was hier zu geben war, konnte nur neues, ſelbſt gedachtes ſein. Wir wollen dabei nicht vergeſſen, daß, was wir von ihnen haben, ſich auf die Palaſttheater beſchränkte, die als Außenarchitekturen nicht in die Erſcheinung traten. Es waren Saalbauten, welche die gleiche architektoniſche Ausbildung zeigten, wie die anderen Gemächer des Schloſſes. Nur von *F. San-*

sovino wird gemeldet, daß er in Venedig (1580) zwei ſchöne ſtabile Theater mit großem Aufwand, ein rundes und ein ovales, erbaut habe, die aber nur für Karnevalskomödien beſtimmt waren und eine große Menſchenmenge faßten (vergl. *Burckhardt, J.* Geſchichte der Renaiſſance in Italien. Stuttgart 1878. § 192 Theaterbau.)

Auch eines, ebenfalls für die Stadt Venedig erbauten ſtabilen Theaters des *A. Palladio* von halbrunder Geſtaltung, wieder für Karnevalskomödien beſtimmt und aus Holz konſtruiert, mit Faſſaden in antiken Formen, wird gedacht. Sein noch beſtehendes Hauptwerk, nach Außen ganz formlos, aber um ſo geiſtvoller

Abb. 564.



Teatro Olimpico des *Andrea Palladio* zu Vicenza.

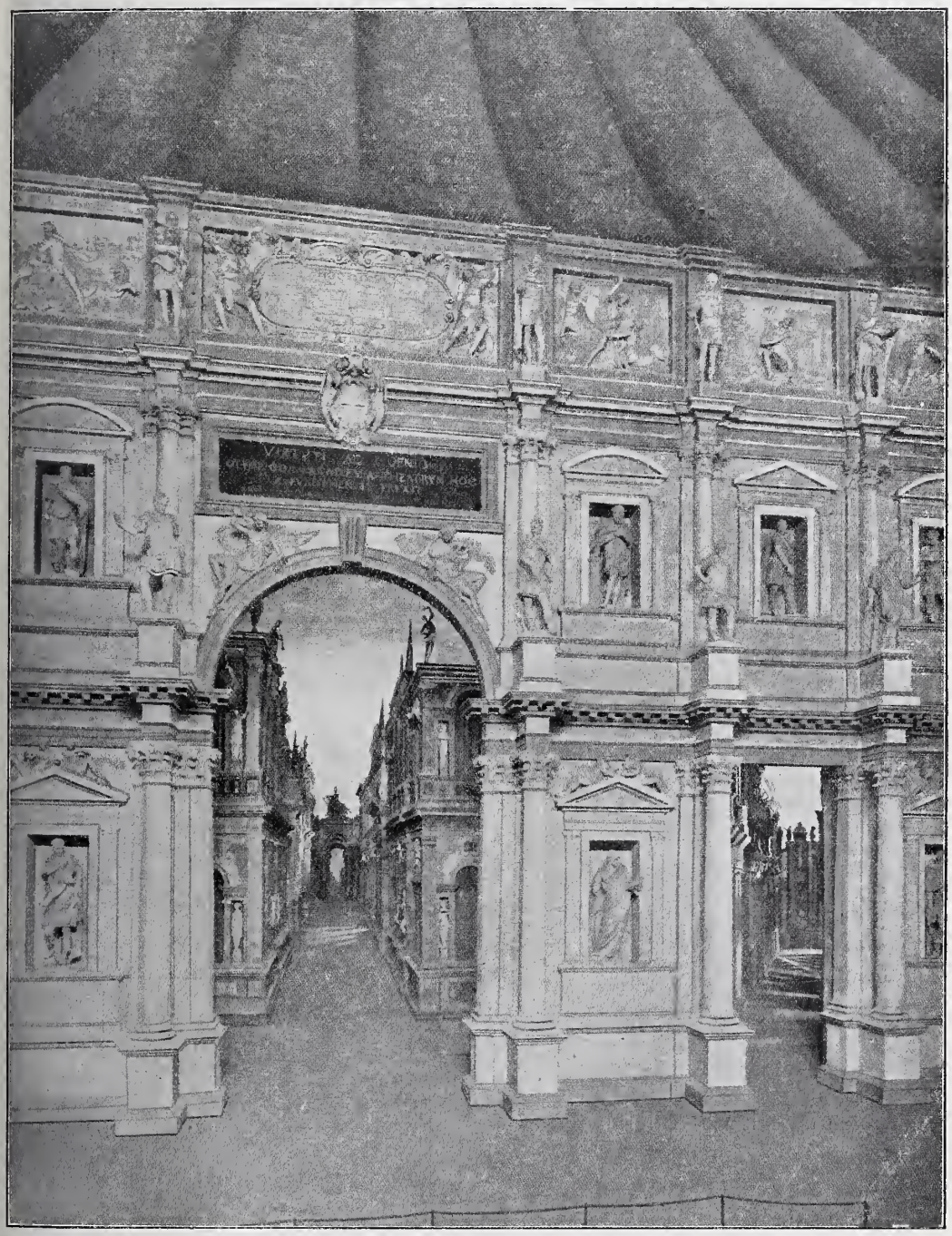
und intereſſanter im Innern, iſt und bleibt das *Teatro Olimpico* in Vicenza. Es zeigt im Inneren den amphitheatraliſch ſich erhebenden Zuſchauerraum in der Grundform einer halben Ellipſe, der Hälfte eines römiſchen Amphitheaters vergleichbar und wie bei dieſem mit einer Säulenhalle bei der oberſten Sitzreihe abſchließend. Das antike Theater und auch das Amphitheater waren nach dem Geſagten vorbildlich für dieſen Beſtandteil des modernen Theaters, den eine freie Arena oder Orcheſtra umſchloß, dem die reckteckige, wenig tiefe Szene mit reich gegliedertem, feſtem architektoniſchen Hintergrunde folgte, derjenigen der kleinaſiatiſchen, griechiſch-römiſchen Theater vergleichbar (Theater in Aspendos).

377. *Teatro Olimpico* in Vicenza.

Ein mittlerer großer Eingang, rechts und links desſelben je ein kleiner und ein ebenſolcher an den Schmalſeiten der Szene gewähren Einblicke in die

Straßen einer Stadt, mit den mannigfaltigſten Häuſern beſetzt; alles aus Holz gezimmert, ausgeſchnitten, perſpektiviſch ſich verjüngend und in einem gemalten

Abb. 565.



Anſicht des Proſpektes im *Teatro Olimpico* zu Vicenza nach einer Aufnahme bei *A. Streit* a. a. O.

Hintergrunde endigend, bietet das Ganze ein niedliches, dabei aber ſchönes und reiches Bild eines ſtehenden Hintergrundes (Abb. 564 u. 565). Die Szene iſt

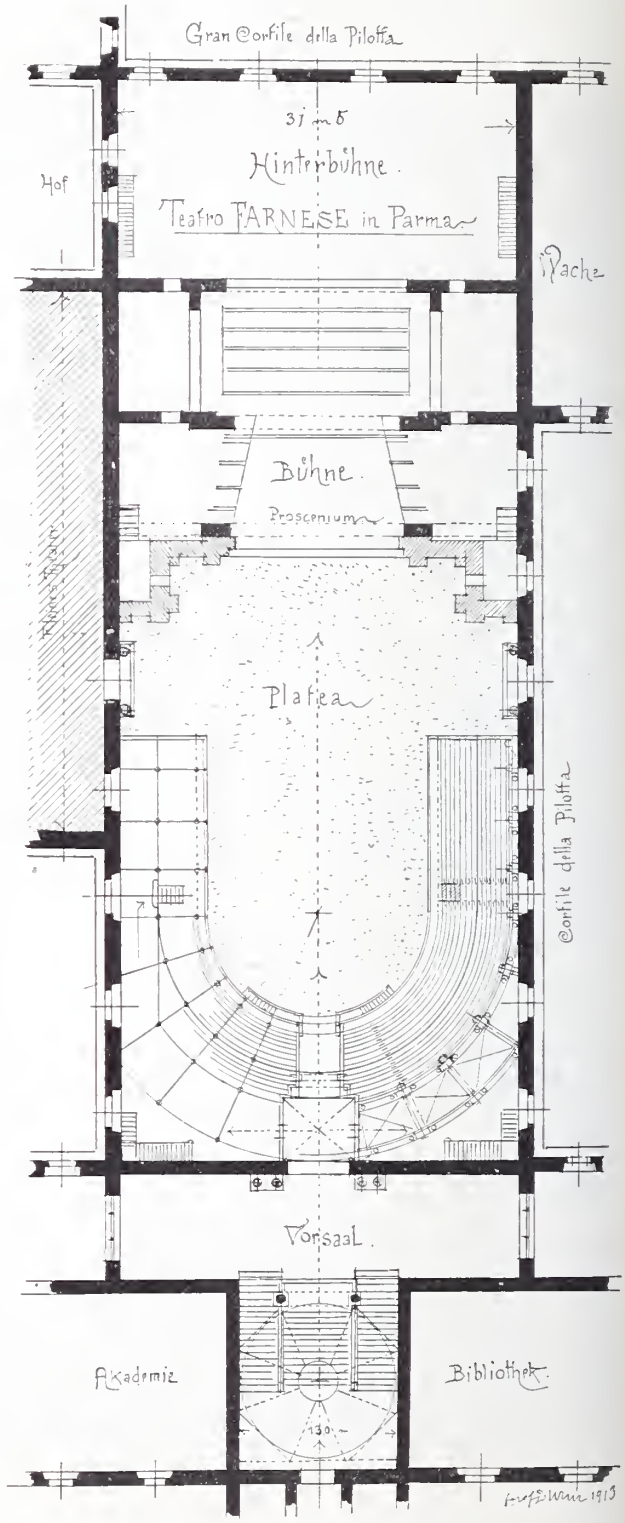
ein „ſymmetriſcher Prachtbau mit fünf Pforten, durch welche man die anſteigenden Gaſſen mit verſchiedenen und unſymmetriſchen Einzelgebäuden ſieht.“

Sind Zuſchauerraum, Orcheſter und Szene den Alten entlehnt, ſo iſt doch der Gedanke, mit der Szene ein Städtebild zu geben, originell und neu und wohl als eine Erweiterung deſſen anzuſehen, was die Alten nur in verkürzter Weiſe gaben. „Nirgends die Täuſchung in unſerem heutigen Sinne, ſondern eine feſtliche Pracht des Anblickes.“

378. *Teatro Farnese* in Parma.

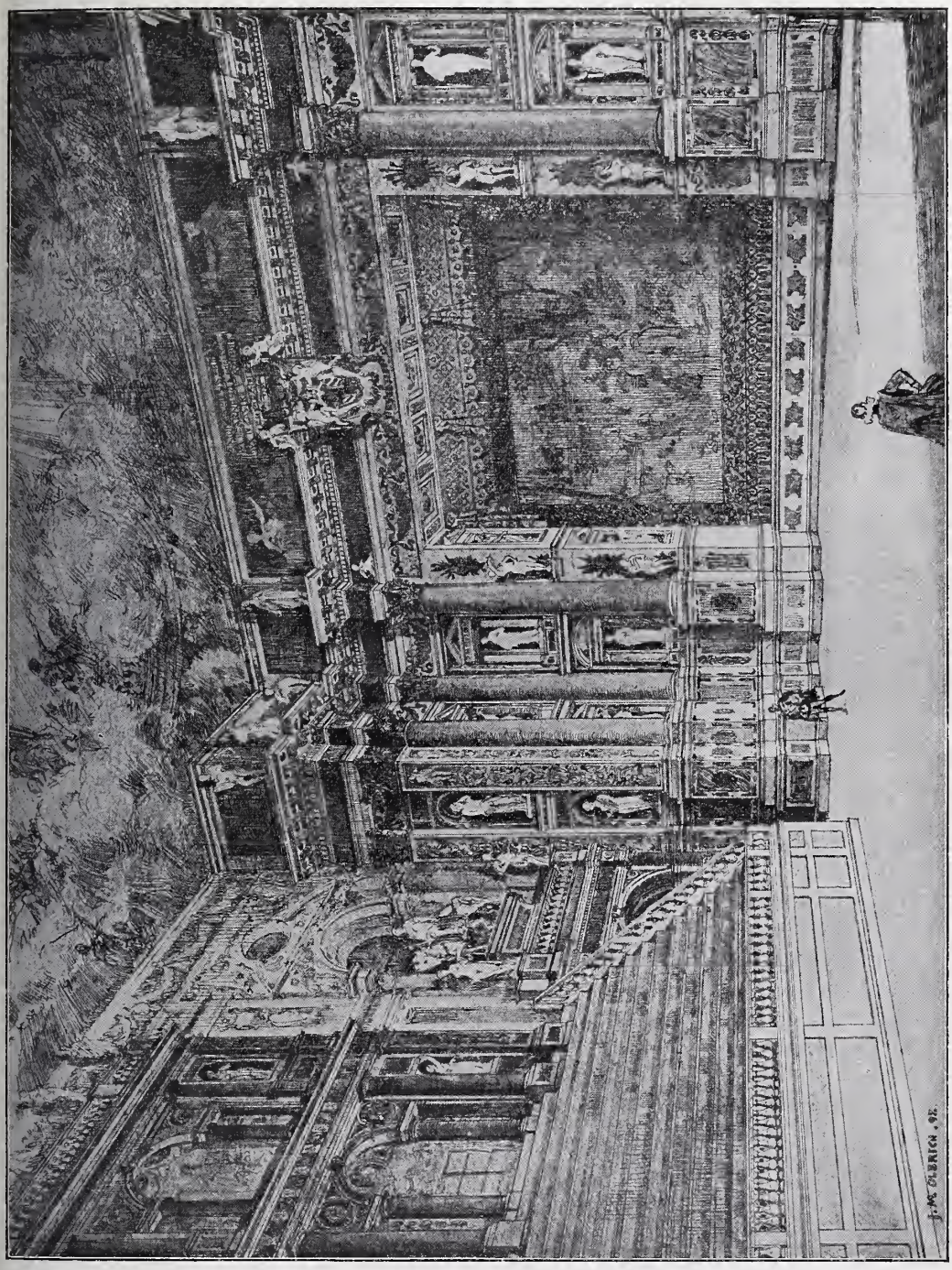
Der begabte Schüler *Palladio*'s, *Giambattista Aleotti*, entwarf 34 Jahre ſpäter (1618) ein Theater für Parma, das *E. Bentivoglio* ausführte. Es bedeutet einen Fortſchritt und eine Neuerung im Theaterbau. Der Zuſchauerraum iſt von rechteckiger Form, in die eine halbrunde, durch zwei Geſchoſſe geführte Bogenhalle eingefügt iſt, die ſich bis nahe zum Proſzenium geradlinig fortſetzt. (Vergl. Abb. 566 nach *Streit* a. a. O., Grundriß des „*Teatro Farnese* zu Parma“). Hierdurch erhält der Zuſchauerraum die Form eines offenen Hufeiſens. Die Sitzreihen umſchließen ein großes Parterre, an deſſen einer Schmalſeite ſich die Szene öffnet, diesmal nicht als feſte Architektur, vielmehr als eine reich umrahmte Triumphpforte oder ein monumentaler, mit Figuren und Säulen geſchmückter Rahmen gebildet, durch den man die Vorgänge auf der Hauptbühne ſich abſpielen ſieht, welche durch zwei Hinterbühnen erweitert

Abb. 566.



Grundriß des Theaters in Parma.

wird — der Grundgedanke für die meiſten heutigen Theater. (Vergl. Abb. 567 nach einer Zeichnung von *J. M. Olberich* bei *Streit* a. a. O.)



Anſicht des Profzeniums und der Sitzreihen im Farneſiſchen Theater zu Parma nach *J. M. Olberich* bei *A. Streit* a. a. O.

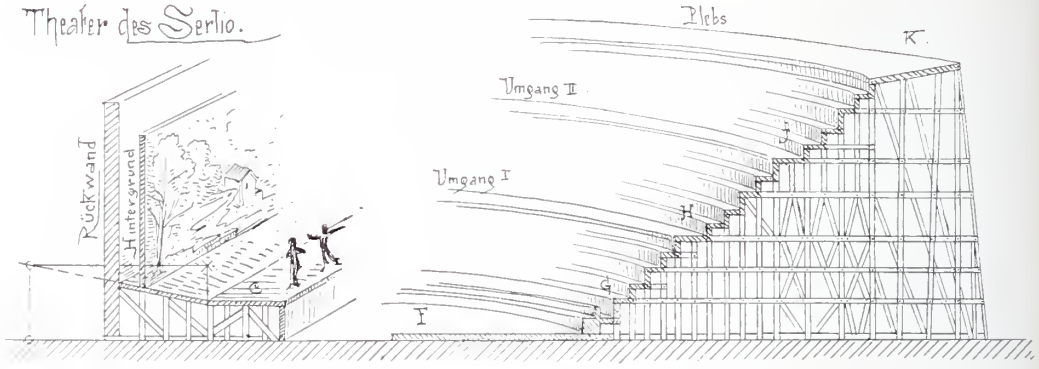
Wohl aus Verehrung für ſeinen Meiſter gab *Aleotti* den Arkaden ſeines Zuſchauerraumes die Form der Bogenhallen der Baſilika in Vicenza; vielleicht wußte er auch nichts Eigenes zu bieten.

Die hohen Bogenhallen waren früher polychrom behandelt, der Hauptſache nach weiß und gold, wie die Farbenreſte auf den Architekturteilen noch zeigen. Die hölzernen Statuen waren weiß bemalt, die Triglyphen in den Frieſen gleichfalls weiß, die Metopen rot, die Säulen rötlich marmoriert; die Reiterſtatuen in der Nähe des Proſzeniums waren aus einem Holzgerippe mit Stuckauftrag angefertigt.

Ein im Theater aufgeſtellter Stich zeigt uns das Proſzenium mit dem herabgelaſſenen Vorhang und die Jahreszahl 1618. Ein dort geborgenes »*Framento di Soffito del Teatro Farnese dipinto di Lionello Spadi (Secolo XVIII)*« beſteht aus dünnem Holz mit einem aufgemalten Putto. Im anſtoßenden Muſeum ſind zwei „Muranolüſter“ vom Ende des XVII. Jahrhunderts, aus weißem Glas mit roten und grünen Blumen, die einſt das genannte Theater ſchmückten.

Der zur Zeit uns angähnende offene Dachſtuhl über dem Theaterraum war nach dieſen Fundſtücken nicht der raumbegrenzende Abſchluß nach oben, auch nicht ein ausgeſpanntes Velum — eine reich bemalte Holzdecke mußte den

Abb. 568.



Bühne und Zuſchauerraum nach *Serlio*.

fachgemäßen Abſchluß gebildet haben. Der architektoniſche Aufbau, die farbige, goldglänzende Architektur desſelben, im Schimmer einer reichen Kerzenbeleuchtung, tauſendfältig reflektiert von den Facetten der Glasbehänge an den Lüſtern, der Raum ſelbſt, gefüllt von einer vornehmen, in Sammet und Seide, Gold und Silber blinkenden Geſellſchaft von Damen und Herren, muß von blendender Wirkung geweſen ſein. Einſt die Bewunderung der ganzen vornehmen Welt erregend, iſt dieſer Theaterbau jetzt in bedauerlichem Verfall.

Dieſe architektoniſche Arbeit hätte wohl ein beſſeres Schickſal verdient und wäre aus hiſtoriſchen und künſtleriſchen Gründen der Erhaltung ſicher wert geweſen, aber auch hier das Los des Schönen auf der Erde! Politiſche Wirren, Änderung in der Stellung der Machthaber, Aufhören der Zweckbeſtimmung und daraus hervorgegangene Intereſſeloſigkeit mögen, neben Geldmangel, die Urſache des gegenwärtigen Zuſtandes des Werkes geweſen ſein. — Nicht alles kann von den Spätergeborenen gehalten werden, es ſähe ſonſt noch ſeltſamer auf der Welt aus, und nur der Lebende hat recht!

379. Theater des *Serlio*.

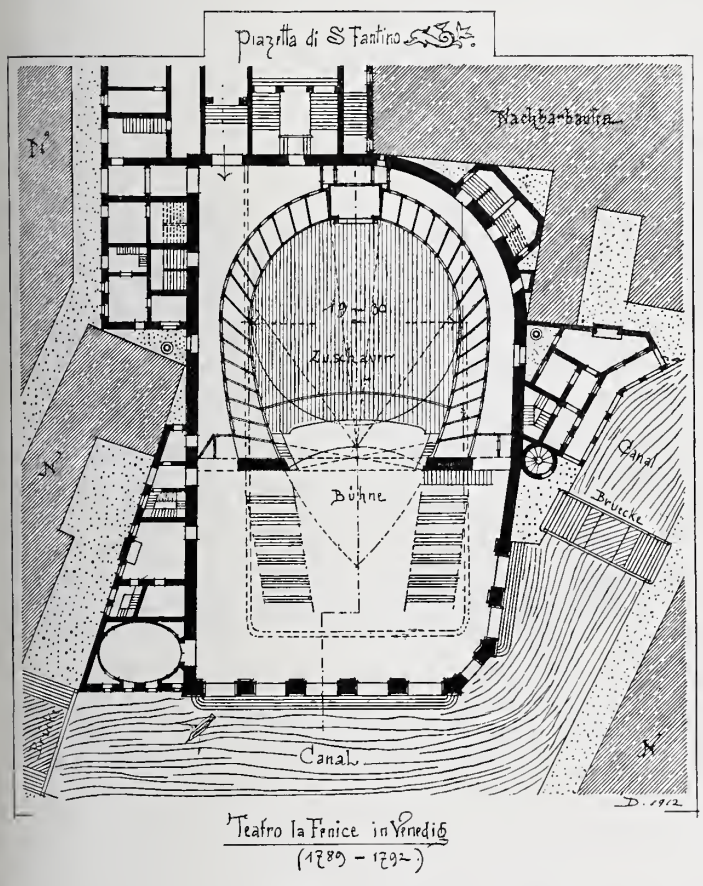
Serlio (1584) macht im II. Buche ſeines Werkes über Architektur[215]) beſondere Angaben mit Zeichnungen über das Theater ſeiner Zeit (*delle Scene e*

[215]) Bl. 47—52 der venezianiſchen Ausgabe.

de' Teatri che à nostri tempi si costumano). Er behandelt zuerſt das Längenprofil desſelben, indem er das ſtark anſteigende Amphitheater (Zuſchauerraum) gibt, dann ein Parterre und vor dieſem eine erhöhte Szene mit anſteigender Bühne und Hintergrund (Abb. 568). Er will das Spielpodium in der Augenhöhe und zunächſt ein Stück weit wagrecht, dann leicht anſteigend haben, bis zur Abſchlußwand, vor welcher der gemalte Hintergrund aufgeſtellt iſt, und gibt dafür Verhältniszahlen an.

Die ſchmale Fläche der erhöhten Bühne, wird von *Serlio* als »*Piazza della Scena*« bezeichnet; die etwas erhöhte Fläche *F* iſt für die Sitze der Vornehmen beſtimmt. Die erſten Reihen des Stufenbaues gehören den vornehmen Damen und die folgenden den weniger vornehmen Herren. Es folgt ein Gürtelgang, wie beim antiken Theater; dann kommen weitere Reihen für noch weniger Vornehme (*li men nobili*), hierauf ein zweiter Gürtelgang mit weiteren Sitzen für Geringere und zuletzt die Fläche *K*, für die *misera plebs contribuens* beſtimmt. Im »*Trattato sopra la Scene*« beſchreibt er die Hintergründe und führt dabei aus:

Abb. 569.



Grundriß des Theaters *La Fenice* in Venedig.

... lo apparato di una scena, dove si vede in piccolo spatio fatto dall'arte della Prospettiva, superbi palazzi, amplissimi tempij, diversi casamenti e da presso, e di lontano spatiose piazze ornate die varij edificij, drittissime e lunghe strade incrociate da altre vie, archi trionfali, altissime colonne, piramide, obelischi, e mille altre cose belle, ornate d'infiniti lumi, grandi, mezani e piccoli, secondo che l'arte lo comporta, li quali sono cosi artificosamente ordinati, che rappresentano tante gioie lucidissime, come saria, Diamanti, Rubini, Zafiri, Smeraldi e cose simili. Quindi si vede la cornuta e lucida Luna levarsi pian piano e essersi inalzata, che gli occhi de gli spettatori non l'han veduta muoversi: in alcune altra si vede il levare del Sole e il suo girare e nel finire della comedia tramontar poi tale artifico che molti spettatori di tal cosa stupiscono. Con lartificio à qualche buon proposito si vederà discendere alcun Dio dal Cielo, correre qualche pianeta per l'aria. Venir poi su la scena diversi intermedij ricchissimamente ornati, livree di varie sorti con habiti strani, si per moresche, come per

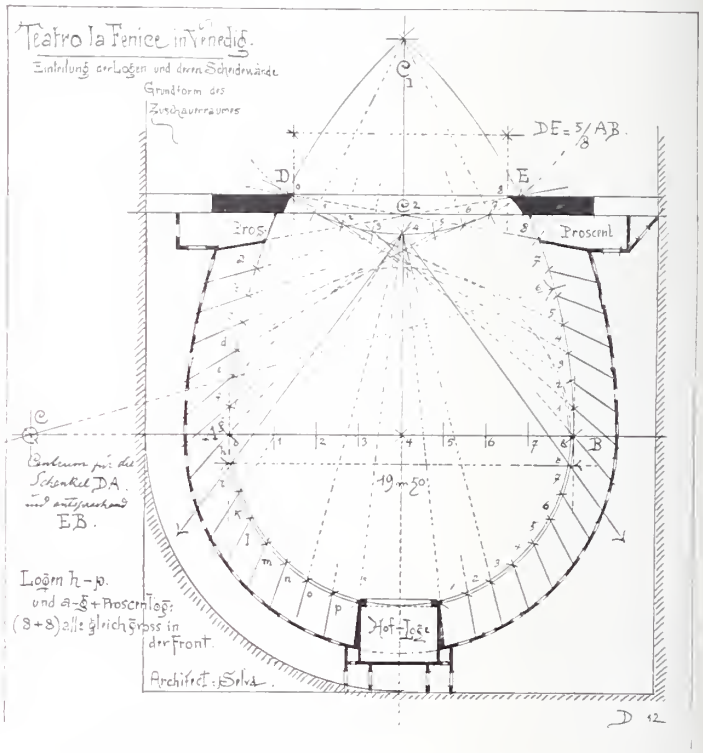
musiche. Talhor si vede strani animali, entro de'quali son huomini e fanciulli attegiando, saltando e correndo cosi bene, che non è senza maraviglia e riguardanti, le quai tutte cose dan tanto di contentezza all'occhio e all'animo ... usw.

Wir ſehen, es iſt für alles geſorgt, was das Auge ergötzen kann.

Serlio unterſcheidet drei Arten von Szenerien: *La Scene Comica, la Tragica, la Satirica.* Die erſte verlange eine Darſtellung von Privatgebäuden, wie ſie für kleine Geſchäftsleute, Advokaten, Kleinhändler und ähnliche Perſonen paſſen, wobei aber die *Casa della ruffiana*, ein Wirtshaus und ein Tempel nicht fehlen dürfen.

Die tragiſche Szene will dagegen Paläſte und Königsſchlöſſer, öffentliche Bauten, die ſatiriſche aber Berge, Hügel, Felſen, einige Bauernhäuſer, Blumen und Bäume.

Abb. 570.



Konſtruktion der Grundform des Zuſchauerraumes und der Richtungslinien der Logenwände.

Sein letzter Abſchnitt behandelt die *Lumi artificiali della Scena*, wobei er ſich in Rezepten ergeht, und z. B. ſagt, was man nehmen muß, um einen ſaphirfarbenen Himmel herzuſtellen, wie man Farben transparent macht, wie man mit einem neuen, blanken Raſierbecken Lichtſtrahlen wirft, wie man mit brennendem Kampfer ein »*belissimo lume e odorifero*« macht, wie man donnert und blitzt (indem man eine Steinkugel rollen und *polvere die vernice* [pulveriſiertes Kolophonium?] durch ein Licht bläſt uſw.). Ein Gutes verlangt er aber: für die Beleuchtung der Bühne reines Deckenlicht.

380. Theater des *Buontalenti.*

Buontalenti führte bei ſeinem Theater hinter den Uffizien in Florenz eine weitere Neuerung ein, indem er dem Parterre eine Steigung gab, wie *Serlio* ſeinem Bühnenboden; er verſah es auch mit einer Bühneneinrichtung, die von ganz Europa bewundert und ſtudiert wurde [216]).

Die Einrichtung des Zuſchauerraumes näherte ſich derjenigen des heutigen Theaters, indem um ein ovales Parterre Logen mit radial auf dieſes gerichteten Scheidewänden angelegt waren.

---

[216]) Gurlitt weiſt in ſeiner „Geſchichte des Barockſtiles in Italien“ (Stuttgart 1887) auf eine eingehende Beſchreibung der Dekoration dieſes Theaters durch *Baldinucci* (S. 47) hin — ferner auf: Furttenbach, S. *Architectura civilis*, S. 22—23. — Weiteres über Theater berichtet noch Gurlitt a. a. O., S. 491—500.

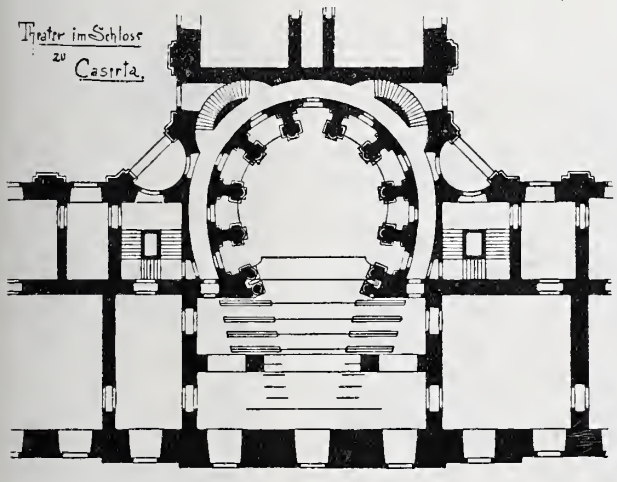
Mit dem Auftreten der *Bibiena* gelangt der Theaterbau und ſeine ſzeniſche Ausſtattung zur höchſten künſtleriſchen Vollendung; ſie wurden nach aller Herren Länder berufen und arbeiteten in Dresden, München, Bayreuth (1747); *Antonio Galli Bibiena*, der in Mailand (1774) ſtarb, war in Siena, Piſtoja, Bologna tätig; in Mantua baute *Ferdinando Bibiena* (1735) das Theater, das *A. Galluzzi* vollendete, bei welchem der Einbau ganz aus Holz ausgeführt wurde. Ein ſchönes Werk über die »*Architettura e Prospettiva*« gab *Giuseppe Galli Bibiena* als *Ingegnere Teatrale ed Architetto* (1740) heraus, in dem er ſich bei den prächtigen Kompoſitionen als *Architectus theatralis Primarius* (*inv. et del.*) unterzeichnet.

381. Theater der *Bibiena*.

Dem Palaſttheater von Parma (1618) folgte das *Teatro Tordione* in Rom, von *Carlo Fontana* 1675 erbaut mit ſechs Rängen lotrecht übereinander, dann kam das *Teatro S. Carlo* in Neapel hinzu, für welches *Angelo Carasale* die Pläne lieferte. Dieſes größte Theater Italiens brannte 1816 im Innern aus, wurde aber, wie es früher war, wiederhergeſtellt.

382. Theater *Tordione* in Rom; Theater *S. Carlo* in Neapel.

Abb. 571.



Grundriß des Schloßtheaters in Caſerta.

Ihm folgten zeitlich das *Teatro alla Scala* in Mailand (1774), dann 1788—92 das *Teatro la Fenice* (vergl. Abb. 569 u. 570) in Venedig, und 1826—28 der ſchöne Theaterbau *Carlo Felice* in Genua. Andere größere Städte wie Siena, Florenz, Turin uſw. folgten dem Beiſpiel.

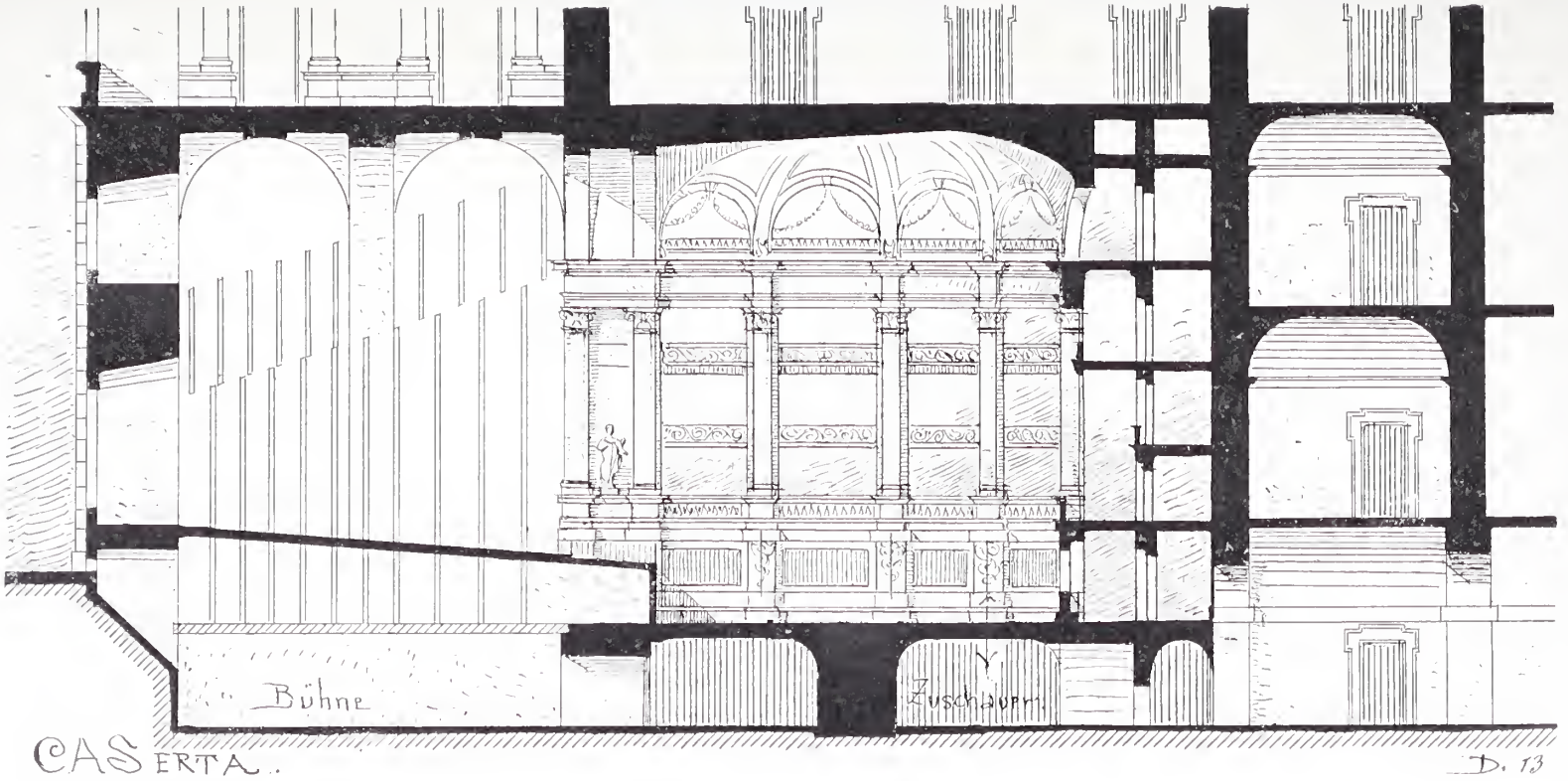
383. *Scala* in Mailand; Theater *Fenice* in Venedig.

Von dem gut erhaltenen Palaſttheater — dem *Teatro domestico* im Schloſſe zu Caſerta (1752—56) von *Vanvitelli* erbaut — geben die Abb. 571 u. 572 eine Vorſtellung der Anordnung im Grundriß und im Zuſchauerraum. *Vanvitelli* iſt dabei auf das ebene Saalparkett wieder zurückgegangen, nahm aber die erhöhte und ſteigende Bühne an, mit Verſenkungen, Kuliſſen und Soffittenvorrichtungen. Ein Proſzenium mit korinthiſchen Doppelſäulen faßt die Bühnenöffnung ein, an das ſich eine in der Form gleiche Säulenſtellung reiht, zwiſchen die drei Reihen getrennter Logen übereinander eingeordnet ſind. Eine oberſte Logenreihe über den ein verkröpftes Gebälke tragenden Säulen, ſchließt den Zuſchauerraum nach oben ab. Von den halbkreisförmigen Öffnungen dieſer ausgehend, ziehen Rippen zwiſchen Stichkappen nach dem Mittelpunkt der gewölbten Decke, dieſe in ſachgemäßer Weiſe gliedernd (vergl. Abb. 572).

384. Palaſttheater in Caſerta.

Das Amphitheater iſt hier aufgegeben und macht übereinander liegenden Logen Platz, wodurch alle Zuſchauer möglichſt gleichweit von der Szene untergebracht ſind, wobei ſich aber der Mißſtand ergibt, daß die Zuſchauer auf den oberen Galerien oder Logen die Schauſpieler und die Szenerien nur aus der Vogelperſpektive genießen können und einen zweifelhaften Genuß vom Gebotenen haben. Hat danach ſeit 150 Jahren die Theaterarchitektur über die *Bibiena* und *Vanvitelli* weſentliche Fortſchritte gemacht? Ich glaube kaum!

Abb. 572.



Längenſchnitt durch das Schloßtheater in Caſerta.

Wir vermengen die Einrichtungen des antiken Theaters mit dem Logenbau des Renaiſſancetheaters — das iſt wohl alles — und wenn man auch Donner und Blitz naturgetreuer nachahmen kann und beſſere künſtliche Beleuchtungsverhältniſſe und höhere Grade von Helligkeit im Hauſe zu erzielen imſtande iſt, ſo bleibt doch nur die Vervollkommnung der Maſchinerie als Errungenſchaft übrig.

Wie gezeigt, hielten die Meiſter des XVI. Jahrhunderts noch an der Form des Zuſchauerraumes des antiken Theaters und Amphitheaters feſt und brachten daher auf verhältnismäßig großer Bodenfläche unverhältnismäßig wenig Zuſchauer, aber unter den beſten Seh- und Hörverhältniſſen, unter; diejenigen des XVIII. Jahrhunderts ſchufen die Neuerung der lotrecht übereinander gebauten Logen bei Ausbildung einer feſten, reich dekorierten Decke des Zuſchauerraumes. Sie brachten auf kleiner Bodenfläche viele Zuſchauer unter, ermöglichten das gute Hören und Sehen im Hauſe, wobei man aber die genannte Geſchmackloſigkeit mit in den Kauf nehmen mußte.

385. Theater als ein der Kunſt geweihtes Gebäude.

Die Grundrißform des Zuſchauerraumes geht auf die des griechiſchen Theaters bis auf einen gewiſſen Grad zurück, wenn wir uns erinnern, daß dort die Grenzlinien der Sitzreihen über den Halbkreis der Orcheſtra hinaus bogenförmig verlängert ſind. In höherem Maße iſt dies dann bei den Theaterbauten der ſpätern Renaiſſance der Fall. Die Grundfläche wird hufeiſenförmig. Im *Teatro Fenice* zu Venedig iſt die Umrißlinie eiförmig. Die Scherwände der Logen ſind dieſer entſprechend angeordnet und iſt dieſe Linie bis in die Bühne hinein verwertet (vergl. Abb. 563 u. 570, Grundriß des griechiſchen Bühnenhauſes und des *Teatro Fenice*).

Das Theater ſoll „ein der Kunſt geweihtes Gebäude“ ſein, ein Satz, den auch die ſpätern Meiſter in ſeiner Tragweite erkannten und den auch *F. Milizia* (1728—98) in ſeinem Werke: *Principii di Architettura Civile* Ausdruck verliehen hat. Er tadelt das völlig Ausdrucksloſe des Außenbaues an faſt allen Theatern ſeiner Zeit und verweiſt auf die Außenſeite des *Marcellus*-Theaters in Rom in ſeiner „regelmäßigen und edlen Schönheit“, an der ſich die Zweckbeſtimmung des Gebäudes ohne weiteres ankündige. Man muß ſich ſchämen von den Faſſaden unſerer Theater zu reden; wenn es nicht darüber geſchrieben ſteht: das iſt ein Theater, wer könnte es erraten?

386. Theaterfaſſade des *Ferrarese*.

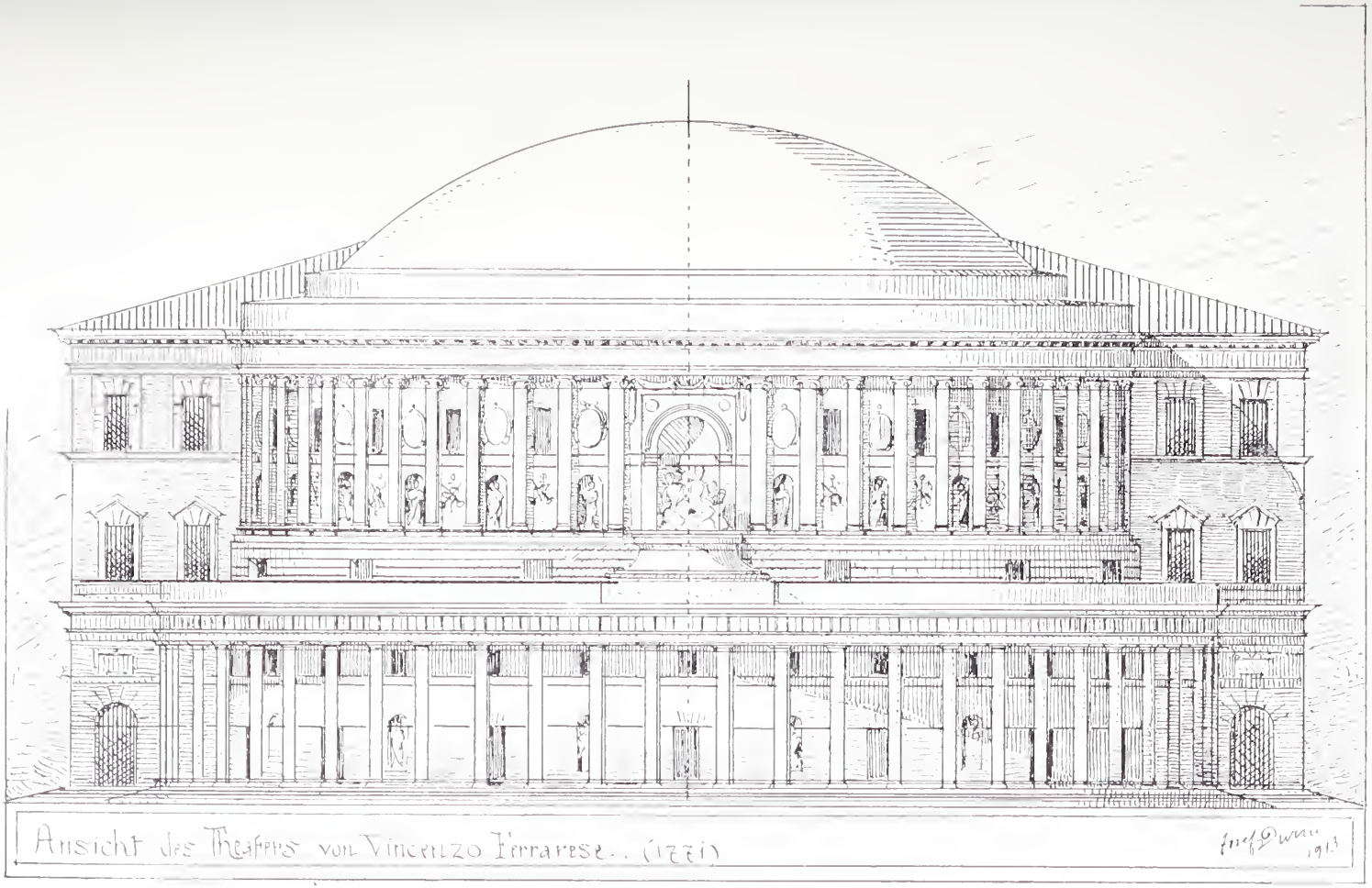
Im Jahre 1771 tritt *Vicenzo Ferrarese* mit der Veröffentlichung einer Theaterfaſſade auf, die großen literariſchen Erfolg hatte, aber zunächſt keine Nachahmung fand. Zuſchauerraum und Spielplatz ſind von ihm in einen kreisrunden Aufbau zuſammengefaßt und mit einer Flachkuppel überdeckt (vergl. Abb. 573 nach *Streit* a. a. O., S. 141).

Die Bühne beſtand aus einem niedern Podium, das als Rückwand einen Teil der Umfaſſung des gemeinſamen Raumes hatte. Dieſer war auf der Außenſeite in ſeiner obern Hälfte durch eine Halbſäulenſtellung großer Ordnung, mit Rechteckfenſtern und Niſchen belebt, während die untere ein Säulengang mit geradem Gebälke umzog, der terraſſenförmig abgedeckt war.

387. Theaterfaſſade des *San Giorgi*.

Das war eine einſchneidende Änderung gegenüber den ſonſt üblich gewordenen Faſſadentypen mit tempelartigen Vorlagen, Kolonnaden, Freitreppen und Unterfahrten, ohne jeden individuellen Ausdruck. Die Anregung blieb nicht ohne Folgen, trotz der anfänglichen Ablehnung. Im Jahre 1821 tritt *Pietro San Giorgi* mit einem Theaterentwurf, für die *Via del Corso* in Rom beſtimmt, auf, bei dem Zuſchauerraum und Bühnenhaus auch nach außen kenntlich gemacht ſind. Jener ſtellt ſich halbkreisförmig vor das Bühnengebäude und ſchiebt ſich

Abb. 573.



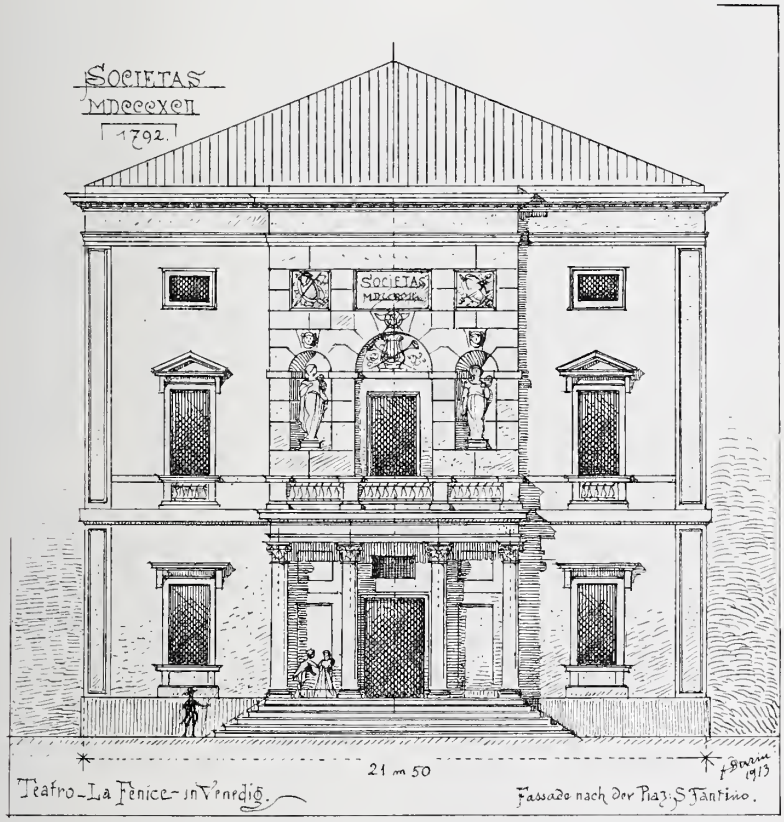
Theaterfaçaden-Entwurf von *Vincenzo Ferrarese.*

mit feinem Kegeldach unter den Giebel des Bühnenhaufes. Bogengänge nach antikem Vorbild gegliedert, umziehen in zwei Stockwerken den halbkreisförmigen Kernbau, ein Terraffendach deckt jene ab, aus dem fich ein niedriger Aufbau mit kleinen Rechteckfenftern erhebt.

388. Das moderne Theater.

Was *San Giorgi* geboten, hatte ein glücklicheres Schickfal, wenn auch zunächft nicht in Italien, vielmehr in Deutfchland und Frankreich. Vom gleichen Gedanken befeelt, ob mit oder ohne Kenntnis des *San Giorgi*-Planes, fchuf *Moller* 1829—32 fein Theater in Mainz, dann *Gottfried Semper* feine Theater in Dresden und Wien, *Garnier* feine große Oper in Paris und *Basile* fein *Teatro Massimo* in Palermo.

Abb. 574.



Theaterfaffade aus dem Jahre 1792 in Venedig.

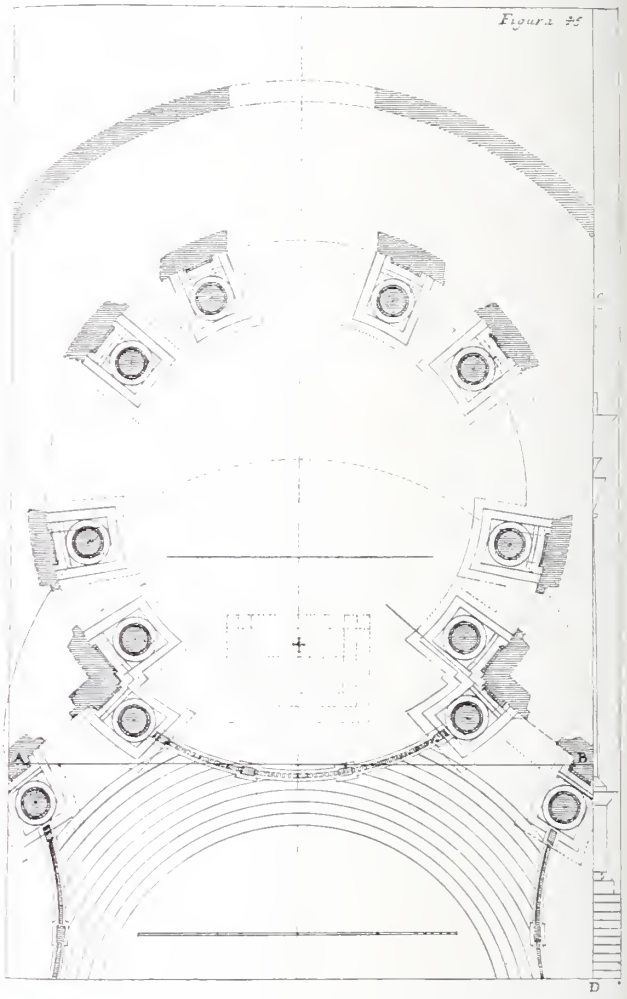
Dem italienifchen Baukünftler gebührt der Ruhm, die erfte Anregung zum modernen Theaterbau gegeben zu haben, bei dem die Zweckbeftimmung der einzelnen Bauteile äußerlich kenntlich gemacht und zu einer bewegten, mehr malerifchen Gruppe zufammengefaßt find. Sie waren aber auch für die klaffiziftifchen Theaterfaffaden um die Wende des XIX. Jahrhunderts, die Tonangebenden (vergl. *Teatro Fenice* in Venedig. Abb. 574).

389. Zukunft.

Aber auch die ausgefprochene äußere und innere Rundform hat fich beim Zufchauerraum ausgelebt. Sie ift wie beim *Theatrum tectum* in Aofta und bei den antiken Odeen wieder rechteckig geworden, der Halbkreis machte dem Segment und diefem wieder der gerade Abfchluß des Raumes Platz. Der Kreislauf fängt von vorne an. Die Kombination vom Amphitheater und Hürden-

theater mit freitragenden oder abgeſtützten Galerien im Zuſchauerraum iſt der Segen von heute für dieſen; und der höchſte Gewinn für die Architektur des Theaterbaues im ganzen: die ungemeſſene Hochführung des Bühnenhauſes, bedingt durch die Entwickelung und Vervollkommnung ſeiner maſchinellen und ſzeniſchen Einrichtung. Die Herrſchaft über die andern Gebäudeteile iſt ihm dadurch, in weithin ſichtbarer Weiſe, zugewieſen. Der Puppenkaſten ſteht in ſeiner architektoniſchen Maſſe und Geſtaltung höher als der Bau für die Zuſchauer, für den die äußere Form noch nicht gefunden zu ſein ſcheint. Vorläufig haben in der Sache noch die Maſchinentechniker das Wort. Die Kunſt muß dem Stärkeren, alſo dem Paſſenden Platz machen.

Abb. 575.



Heiligen-Theater von *A. Pozzo*. (Gelegenheitsbau in Rom).

Die Wandelhallen und die Überfülle von Treppenaufgängen der antiken Theater in reich geſchmückte Vorſäle (Foyers), Gala- und Sekundär-Treppen, die ſchon beim *Teatro Farnese* in Parma (1618) auftreten, umgeſetzt und auf das richtige Maß im Verhältnis zur Beſucherzahl zurückgeführt zu haben, iſt ein Verdienſt der italieniſchen Renaiſſance-Baumeiſter. Die Umwandelung des antiken Tagestheaters in ein Nachttheater war die treibende Kraft für eine Neugeſtaltung auch dieſer Nebenräume und der Verkehrseinrichtungen. Auch das rauhere Klima in den Ländern diesſeits der Alpen, die Verzärtelung ihrer Bewohner, die Einſchließung von hunderten von Menſchen in abgeſchloſſene, und nur künſtlich beleuchtete Räume, die Zugabe von Sälen für die Abgabe von Speiſen und Getränken, ohne die es einmal nicht mehr geht und bei denen man ſich die Frage ſtellen kann, ob das „gebildete“, Publikum des Buffets oder des Stückes wegen einige Abendſtunden im Muſentempel weilt, verlangten große Kleiderablagen, Heizungs-, Lüftungs- und Beleuchtungseinrichtungen und vermehrte Toiletten.

Dieſen veränderten Anſprüchen haben heutzutage die modernen Theaterbaumeiſter zu genügen, und jene hochgebracht zu haben, iſt neben den bühnentechniſchen Errungenſchaften, das Verdienſt unſerer Zeit, zu dem das Publikum

mit ſeinem Verlangen und anders gearteten Bedürfniſſen den Anſtoß gab. Wieder die alte Wahrheit, daß Neuerungen auf dem Gebiete der Baukunſt nur durch das Bedürfnis geweckt werden.

Abb. 576.

Aufbau eines Heiligen-Theaters von *A. Pozzo* für Rom ausgeführt.

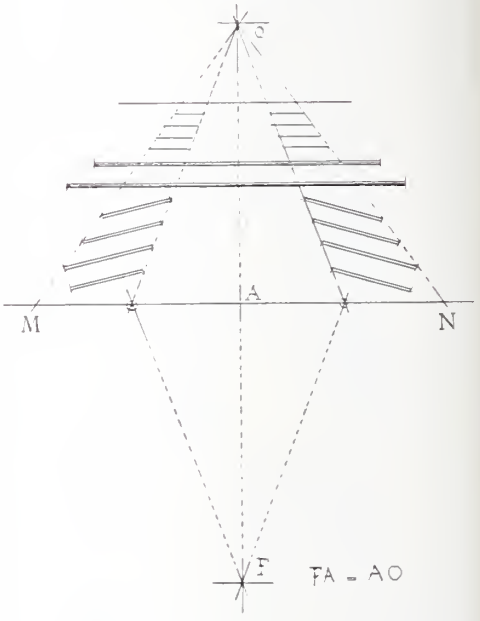
390. Heiliges Theater.

Anſchließend an die weltlichen Theater iſt noch auf die ſog. Heiligen-Theater hinzuweiſen, die man in den Kirchen aufzurichten pflegte. Der berühmte Maler, Jeſuitenpater *Andrea Pozzo* belehrt uns in ſeinem Buche „der

Mahler und Baumeiſter Perſpektiv I. und II. Teil. Augspurg MDCCM." (1706) über ein ſolches, von ihm 1695 in Rom zur Ausführung gebracht, das im Grundriß und durch ein perſpektiviſches Bild in Abb. 575 u. 576 dargeſtellt iſt. Ein mit Säulen, Portalen und Fenſtern reich geſchmückter Rundbau zu dem großartige Treppenanlagen hinaufführen, iſt der Rahmen für die im Bilde darzuſtellende Handlung. Ein anderes, aus dem Jahre 1685, ſtellte die Hochzeit zu Cana in Galiläa vor, die anläßlich der Ausſetzung des Sakramentes in der Farneſiſchen Jeſuiten-Kirche zu Rom ausgeführt wurde. *Pozzo* ſelbſt lobte ſeine vortreffliche Architektur, die nicht nur bei Tage, ſondern auch „fürnehmlich" bei Nacht und Kerzenlicht ungemein vergnügte. An die hinteren Flächen der „Tuchwände" waren Lichter aufgeſteckt, die den vorderen Teil der folgenden Kuliſſen beleuchteten.

Zum Aufriß bemerkt er, daß dieſer „das völlige Theatrum mit ſeinem Licht und Schatten vorſtelle". Es beſtand aus verſchiedenen Stücken, die teils zuſammengeſetzt, teils auch voneinander abgeſondert, mithin mit ſichtbaren und verborgenen Lichtern beleuchtet waren, welche dann ihresteils miteinander das Auge betrogen; indem ſie nach der Perſpektive Kunſt und wie es die äußerſte Linie des Werkes erforderte hin und wieder aufgeſtellt werde: alſo daß einer wohl geſchworen hätte, dieſe Schieber oder Szene wäre rund, da ſie doch an und für ſich ſelbſt ganz flach und eben geweſen.

Abb. 577.



Stellung der Kuliſſen nach *A. Pozzo*.

Wie ſtolz er auf dieſe Leiſtung war, wie ſelbſtgefällig er die gewonnene Täuſchung nahm, beweiſt ſeine Äußerung: „allermaſſen ich mich noch wohl erinnere, daß ich etliche Perſonen geſehen, die dieſe Staffeln hinaufſteigen wollten, auch den Betrug nicht eher vermerkten, bis ſie ſelbige mit den Händen betaſtet." *Zeuxis* und *Apelles* ſind Waiſenkinder dagegen! Was nicht alles auf Holzgerüſten und Sackleinewand in Zeichnung und Farbe gezaubert werden konnte, welche Täuſchungen ſich *Pozzo* auf dem Putz glatter Steingewölbe mit ſeinem eminenten Können und Geſchick auch in der monumentalen Architektur erlaubte, das wird immer bewundert ſein und bleiben.

Welch' wunderbare Leiſtungen in der kirchlich-theatraliſchen Dekoration, durch einen frommen Kinderglauben hervorgebracht wurden und noch werden, davon geben auch die Blumenmoſaiken bei den Kirchenfeſten in Genazzano einen Beweis. Welche Summe von Geſchmack und Können für ein ſo vergängliches Wageſtück!

A. Pozzo beſchäftigte ſich aber auch mit den Einrichtungen der weltlichen Bühne. Er gibt Regeln für die Aufſtellung der Kuliſſen (Schieber) uſw. (vergl. Abb. 577 nach *Pozzo* a. a. O.) bei einer Schaubühne und verlangt in dieſen, die Länge und Breite des Theaters als bekannt vorausgeſetzt und die Linie *OA* als die Länge des Theaters vorgeſtellt und *MN* als deſſen Breite, daß von *M*

oder N eine Linie nach O gezogen werden folle, welche die Vorderkanten der Schieber berühren müffe, aber nicht über fie hinausgehen dürfe; dann will er

Abb. 578.

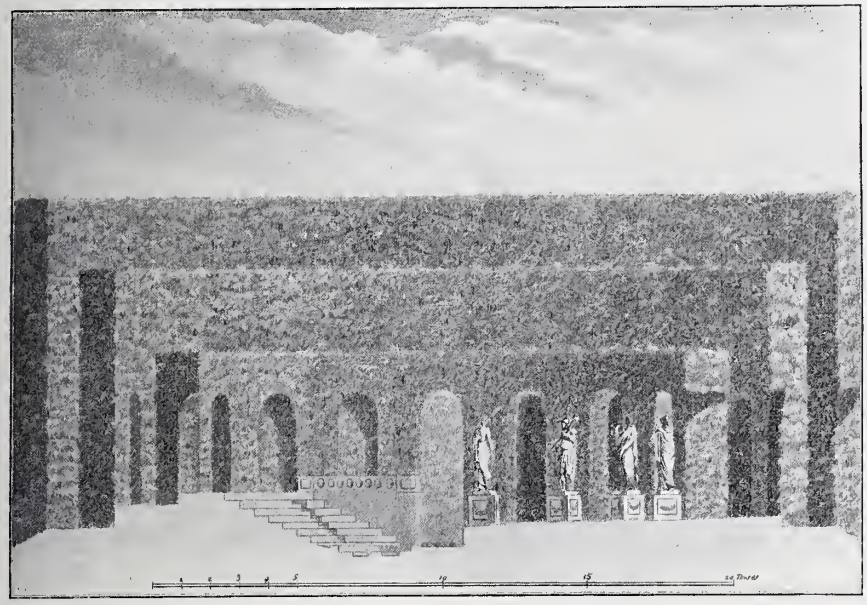
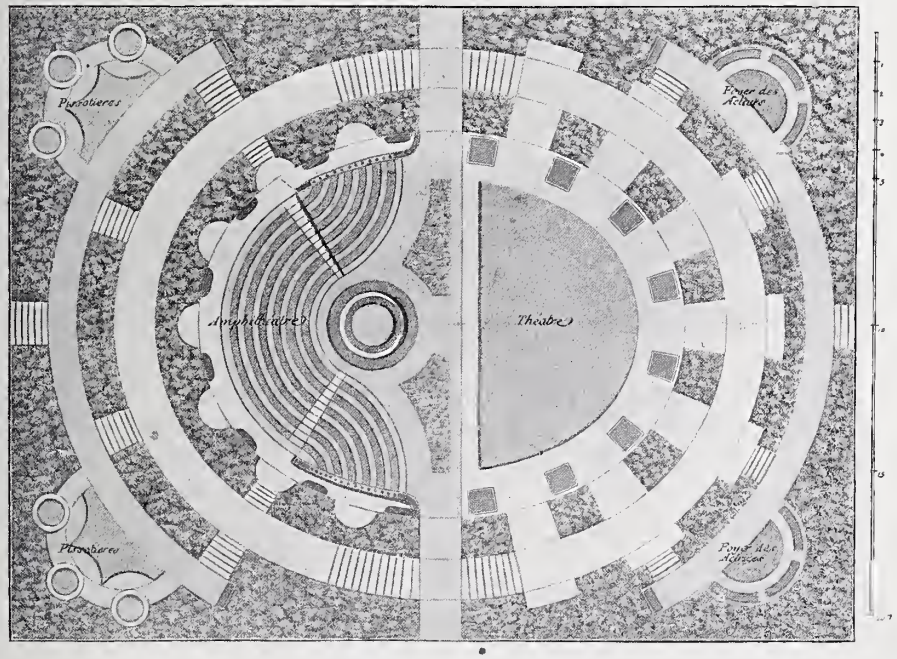


Abb. 579.



Naturtheater nach *Dumont*.
Geländefchnitt, Anficht und Grundriß.

dieſe nicht parallel zur Linie MN geſtellt wiſſen, ſondern etwas geneigt, aber wieder unter ſich parallel bis zum Hintergrund, der parallel zu MN geſtellt ſein

muß. Wird nun $AO = AF$ gemacht, ſo gibt der Punkt F die Diſtanz für den Beſchauer an, wenn er ein richtiges Bild gewinnen ſoll.

391. Theater für Paſſionsſpiele.

Als Darbietungen großen Stils im kirchlichen Theaterbau ſind noch die oft mehrere Tage andauernden Paſſionsſpiele mit ihren Einrichtungen zu erwähnen. Es ſind zurzeit Aufführungen bei Tage unter freiem Himmel, auf einer Vorder- und Mittelbühne vor einem viele Menſchen faſſenden Zuſchauerraum (Oberammergau). Auf der Mittelbühne mit ihrem ſzeniſchen Apparat ſpielen ſich die Hauptſachen ab, wobei erinnert werden mag, „daß im Drama der Schauplatz eigentlich Nebenſache iſt und die Handlungen und Schickſale der Menſchen die Hauptſache ſind.“

Wie anders heute! Wie altväteriſch klingen die Angaben *Serlio*'s und die Regeln *Pozzo*'s für die Einrichtung der Schaubühne. Für die *Shakespeare*-Bühne mögen ſie gelten, aber uns genügt dieſe Anſchauung nicht mehr. Wir erſtreben ein Durchdringen, ein Sichergänzen der Dichtung in Muſik oder Proſa mit der ſzeniſchen Ausſtattung, wir wollen Möglichkeiten und Wirklichkeiten und nicht neben den Menſchen von Fleiſch und Blut eine Pappdeckel-Umgebung. Und hier haben wir höheres bereits erreicht. Was wäre z. B. die Schlußſzene der *Strauß*'ſchen Ariadne ohne dieſes Prinzip?

392. Das Naturtheater.

In den Gärten der Großen tritt beinahe in allen Ländern im XVIII. Jahrhundert eine weitere Gattung von Theateranlagen auf, die ſog. Naturtheater, mit freiem Spiel unter freiem Himmel bei Tage und ohne apparative Ausſtattung. Sie beſtehen, inmitten von den übrigen Gartenanlagen aus einem mäßig erhöhten Gelände, zu dem Freitreppen emporführen, das mit Kuliſſen beſetzt iſt nach Art der geſchloſſenen Theater, nur daß jene aus hohen grünen, kantig geſchnittenen Hecken beſtehen, vor welche Vaſen, Statuen und Gruppen aus Sandſtein oder Marmor aufgeſtellt ſind. Inmitten der Bühne erhebt ſich des öftern noch ein kleines, offenes Tempelchen. Der Hintergrund beſteht gleichfalls aus wohlgeſchnittenen Hecken mit Durchgängen und Niſchen, oft drei Reihen hintereinander. Der Zuſchauerraum iſt aus amphitheatraliſch ſich erhebenden Sitzſtufen aufgebaut, deren Bodenflächen und Sitze nur mit Raſen bedeckt ſind, gleichwie das Podium der Bühne (vergl. den Plan des Dresdener Naturtheaters und des Entwurfes von *Dumont* in dieſem „Handbuch“, IV. Teil, 6. Halbbd., Heft 5 und darnach Abb. 578 u. 579). Alles für buntes Treiben einer leichtlebigen, ausgelaſſenen hohen Geſellſchaft: *Le Roi s'amuse et le peuple non plus!*

Außer dem genannten neuern Amphitheater in Mailand ſind auf italieniſchem Boden noch die aus der Barockzeit ſtammenden Einrichtungen für Feſtſpiele und Wettrennen in der *Villa Borghese* zu Rom, das ſog. Hippodrom (*disposés à la manière des anciens pour la course et les exercices d'équitation* nach *Percier* und *Fontaine* a. a. O.) und das zu den Feſtſpielen des Hofes beſtimmte Amphitheater im *Giardino Boboli* zu Florenz, ein großer von Sitzreihen und Eichenhecken eingefaßter Platz an der Rückſeite des *Palazzo Pitti* zu verzeichnen.

Berühmt wegen ſeiner Dekoration war auch das von *Genga* erbaute Theater in Urbino, in welchem die erſte italieniſche Komödie, die *Calandra* des Kardinals *Bibbiena*, des Freundes *Leo X.*, aufgeführt wurde.

Zu Anfang des vorigen Jahrhunderts (1806) verſtieg man ſich auch in Italien zum Aufbau des offenen Amphitheaters, in dem von *Luigi Canonica* monumental ausgeführten *Anfiteatro di Milano*, das 30 000 Zuſchauer faßt.

c) Univerſitäten, Muſeen und Bibliotheken.

393. Univerſitäten.

Die älteſten großen Lehranſtalten dürften wohl zu Alexandria das *Museion* (280 vor Chr.), die Philoſophenſchule in Athen, die hohen Schulen in Lyon, Nîmes, Konſtantinopel, Cordova und Syrakus geweſen ſein. Auf dem italieniſchen Feſtlande ſind die erſten Univerſitäten, nach heutigem Sprachgebrauch, jedoch noch nicht mit allen Fakultäten ausgeſtattet (ſie beſchränkten ſich meiſt auf Rechtswiſſenſchaft und Medizin), im XI. Jahrhundert in Ravenna, Bologna, Salerno zu finden. In Neapel wurde eine ſolche durch *Friedrich II.* 1224 geſtiftet, die 1780 umgeſtaltet und in dem 1605 erbauten Jeſuitenkollegium untergebracht wurde. Im XII. Jahrhundert erhielt zuerſt die Pariſer Univerſität eine feſte korporative Verfaſſung, die Ausgangspunkt und Muſter für alle ſpäteren des Abendlandes wurde.

Andere wurden in Padua, Piſa, Ferrara (1402 wieder aufgerichtet), Parma, Pavia, Turin (1404 geſtiftet), Genua uſw. gegründet, die früher ſchon eine große Zufuhr von ausländiſchen Studierenden erhielten. Ihnen ſchloſſen ſich die verſchiedenen Jeſuitenkollegien in Rom, Mailand, Genua und Neapel, was Größe der Einrichtung anbelangt, würdig an; an Großartigkeit und Schönheit in baulicher Beziehung übertrafen aber dieſe alles vorher Geſchaffene. Alle gingen aus Kloſter- und Domſchulen hervor und ſind Erzeugniſſe des ſpäten Mittelalters oder der frühen Renaiſſance. Demgemäß ſchloſſen ſich die Baulichkeiten der neuen Anſtalten an die Kloſterbauten an, bei denen ſich die Unterrichtsräume um einen ruhig gelegenen, abgeſchloſſenen Hof gruppierten, eine Einrichtung, an der aus Zweckmäßigkeitsgründen feſtgehalten wurde. Konvikte ſowohl, als auch Gruppen von Hörſälen wurden ſo am beſten untergebracht. Hier ſind es in der Folge beſonders die Jeſuitenkollegien, wo die Höfe zu wahren Schulhöfen werden, deren hohe Hallen deutlicher die Beſtimmung der hinter ihnen liegenden Räume angeben als die niedrigen Bogengänge der Kloſterhöfe, die mehr den Mönchszellen entſprachen.

Dem leitenden Gedanken, nach antikem Grundſatz (an dem auch die arabiſchen Baumeiſter, vergl. die Gelehrtenſchule in Kairo, feſthielten) die Lehr- und Lernräume um einen großen, von luftigen Hallen umgebenen Hof zu gruppieren und dem Baue einen palaſtartigen Charakter zu verleihen, wurde in ſchönſter Weiſe Ausdruck verliehen. Die Wiſſenſchaft ſollte vornehm wohnen, in hellen Räumen ſich ſonnen, nicht „im verfluchten, dumpfen Mauerloch“, verloren in Rauch und Moder, umgeben „von Tiergeripp und Totenbein“ hauſen.

Die Architekten der Renaiſſance haben es verſtanden, dieſen Höfen ein großartiges Gepräge zu verleihen bei ausgeſuchter Schönheit der Einzelformen und der Dekoration. (Vergl. auch das in Abſchn. XVII Geſagte und das dort ausgeſprochene Urteil *Alberti*'s über Architrave und Bogen bei Säulenhallen). Ein bleibendes Denkzeichen durften ſich dort auch die Studierenden ſetzen, die einſt an jenen Hochſchulen eine akademiſche Würde erlangt hatten, durch Aufzeichnung ihrer Namen und Wappen an den Wänden, unter denen ſich auch mancher Deutſche befindet! Oft auch ſind es „Landsmannſchaften“, die ſich kommenden Geſchlechtern bekannt geben wollten — Anfänge des ſpäteren, heute noch geltenden Korporationsweſens!

394. Univerſitätsgebäude in Padua.

An die Kloſterhöfe des *Brunellesco* erinnert der aus dem XV. Jahrhundert ſtammende Hof der Univerſität Piſa. Von vollendeter Schönheit iſt der 1555 von *Sansovino* gebaute Hof der Univerſität in Padua (Abb. 472) mit geradem, auf

Säulen ruhendem Gebälke und gewölbten Hallen, ringsum durch zwei Stockwerke geführt. So wunderbar ſchön der Säulenhof dieſer Univerſität auch im ganzen wirkt, ſo unzweifelhaft auch die Konzeption dem *Sansovino* zugeſchrieben werden kann, ſo wenig möchte ich den Meiſter für das Detail, beſonders im Obergeſchoß, verantwortlich machen; die Ornamente ſind dafür etwas zu roh.

Die alten Hörſäle ſind ſämtlich eng, die Subſellien in ihnen ſteil anſteigend im halben Achteck herumgeführt und in 8 bis 9 Stufen übereinander amphitheatraliſch aufgeſtellt. Der Dozent ſtand an der Fenſterwand, vor dem

Abb. 580.

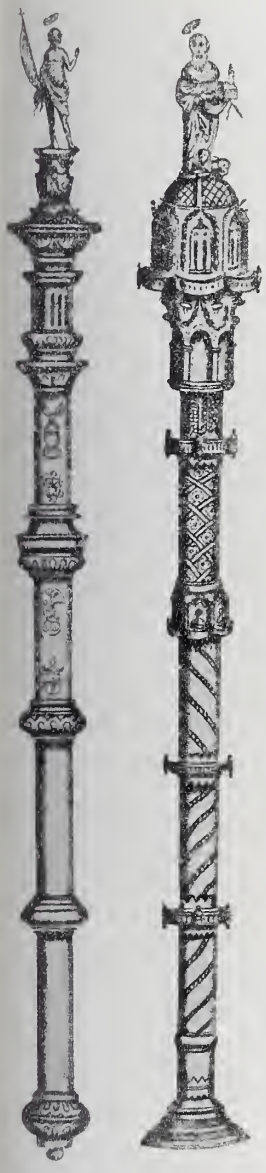
Univerſitätsgebäude zu Padua. (Nach: *Italia artistica* Nr. 65. Padua.)

Pfeiler zwiſchen zwei großen Fenſteröffnungen; die Zeichen- oder Rechentafel lag dabei wagrecht vor ihm auf dem Tiſch — und ſo iſt es heute dort noch der Brauch! Das Zimmer *Galilei*'s iſt mehr als einfach; es enthält jetzt die Ehrengaben der ausländiſchen Studenten (auch der deutſchen), welche beim Jubiläum der Univerſität niedergelegt wurden. Die *Aula magna* iſt ein großer, heller Raum, modern beſtuhlt; die Wände ſind in einem gelbgemuſterten Tone gehalten, von dem ſich die bunt bemalten Wappenſchilde ſtudentiſcher Korporationen wirkungsvoll abheben, ähnlich wie bei den Wänden der Säle und Korridore des *Archiginnasio* in Bologna.

Von der Faſſade der Univerſität zu Padua gibt Abb. 580 nach einem alten Stiche (*Facciata della Università — Incisione del Sec. XVII in Italia artistica No. 65*) eine Vorſtellung und Abb. 581 ein Bild der ſilbernen Pedellenſtäbe (*Mazze argentee dei Bidelli dell' Università*). Sie erinnerten mich an die gleichen Stücke

aus alter Zeit der Univerſität Heidelberg. Nur ſind dieſe noch vorhanden und nicht wie die Flöten *Friedrichs des Groſsen* „flöten“ gegangen, wie mir einſt ein Berliner Schloßwächter erklärte. »*Ora perdute*« ſteht unter den Abbildungen der Paduaner Stäbe, die bei uns auch als Szepter bezeichnet werden.

Abb. 581.



Pedellenſtäbe (*Mazze argentee dei Bidelli*) der Univerſität zu Padua. (Zurzeit nicht mehr vorhanden. Nach: *Ital. artist.* Nr. 65, Padua.)

395. Pavia.

Pavia erhielt eine Univerſität durch *G. Visconti* (1361) und einen entſprechenden Neubau (1490) durch *Ludovico il Moro*, der (1770) von *Piermarini* vergrößert wurde. Jetzt reiht ſich Hof an Hof, deren Hallen mit künſtleriſch wertvollen Denkmälern berühmter Profeſſoren und hervorragender Studenten geſchmückt ſind, und zur Aufſtellung von Altertümern dienen. Eine im Empireſtil durchgeführte große Treppenanlage verdient beſondere Beachtung, wie auch die Bibliothek mit ihrem Inhalt.

396. Bologna.

Seiner anmutigen Hofanlage wegen verdient das *Archiginnasio* zu Bologna beſondere Wertſchätzung. Es wurde als Sitz der Univerſität von *Terribilia* (1562) erbaut, aber nach deren Verlegung (1803) in den *Palazzo Cellesi* (*Palazzo Poggi*) mit Hof von *Triachini*, für die Komunalbibliothek und das *Museo civico* eingerichtet. Künſtleriſch von Wert iſt das, ehemals zu Vorleſungen benutzte, von *A. Levanti* eingerichtete anatomiſche Theater (vergl. Abb. 582 u. 583). Die Wandbekleidungen und die Kaſſettendecke ſind durchweg aus dunkel gebeiztem Holze reich geſchnitzt.

397. Turin.

Nach dem Plane des Genueſer Architekten *Ricca* wurde 1713 der ſchöne Spätrenaiſſancehof der Univerſität in Turin erbaut (vergl. Abb. 205 in Abſchn. XI).

398. Parma.

Als Jeſuitenkolleg wurde unter *Ottavio Farnese* im XVI. Jahrhundert von *Galeazzo Alessi* die Univerſität in Parma ausgeführt.

399. Die *Brera* in Mailand.

Gleichfalls als Jeſuitenkollegien wurden im XVII. Jahrhundert die heutige Univerſität in Genua (wie bereits geſagt) und die *Brera* in Mailand mit ihren unvergleichlich ſchönen und großartigen Höfen und Treppenaufgängen erbaut (vergl. Abſchn. XVII: Hoffaſſaden).

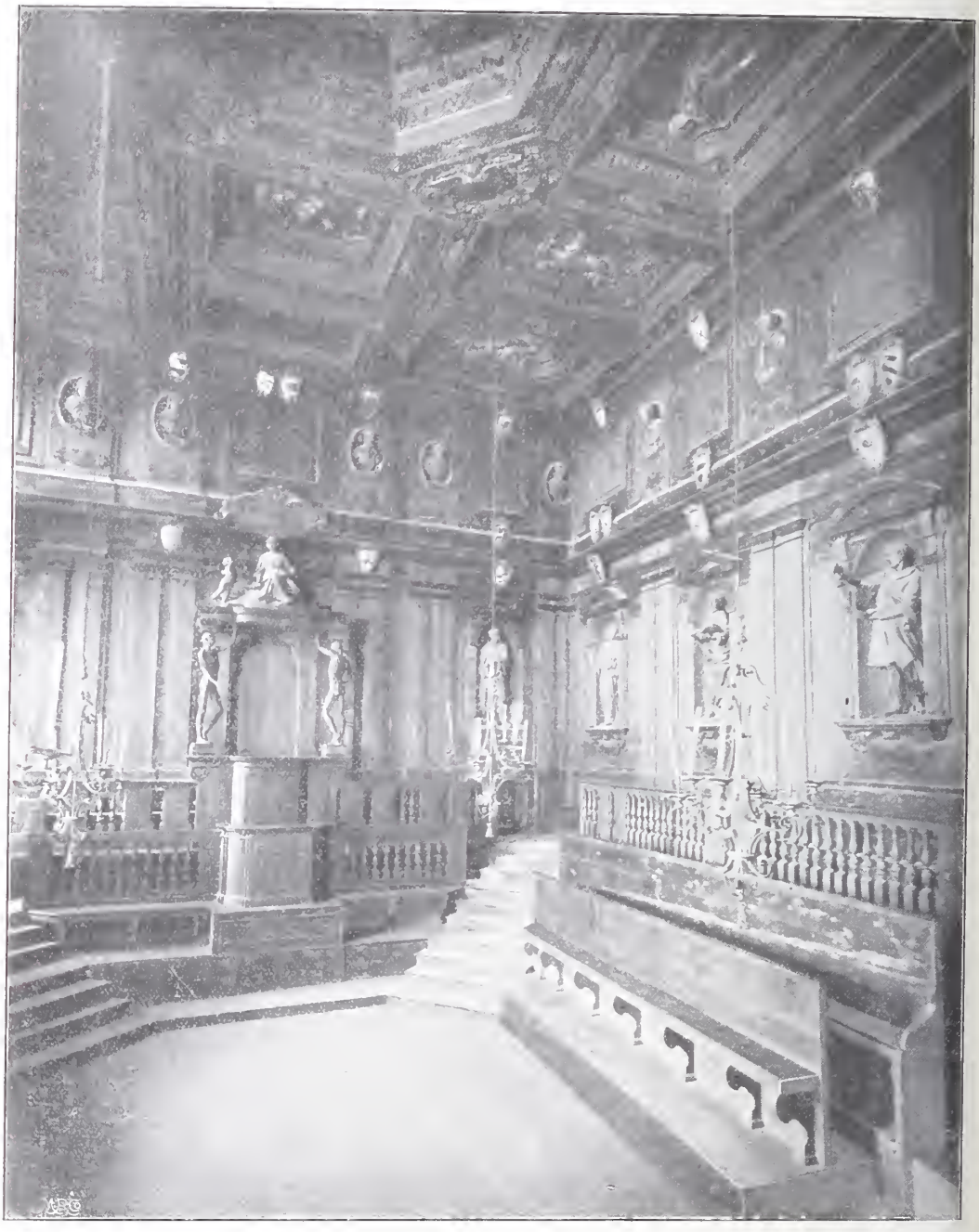
400. *Collegio Romano* und *Sapienza* in Rom.

Als früheſtes Beiſpiel ſolcher darf das von *Ammanati* entworfene *Collegio Romano*, als großartigſtes die *Sapienza* zu Rom mit ihrem majeſtätiſchen Hofe angeführt werden[217]). Dieſe enthält zwei langgeſtreckte Flügelbauten mit durchgehenden Bogenhallen, die an der einen Schmalſeite durch eine Mauer mit einer inneren Halle verbunden ſind, auf welche von jedem Flügel aus ſich eine geradläufige doppelarmige Podeſttreppe öffnet, während an der anderen Schmalſeite ſich eine Kuppelkirche mit vorgelegter Exedra einſchiebt. Dieſe vier Gebäudetrakte umſchließen den einfachen, großartigen Hof, für den einſt *Michelangelo* dem Papſt *Leo X.* die Pläne lieferte. Der Bau geriet nach dem Tode *Leo*'s ins Stocken, wurde unter

[217]) Beide veröffentlicht bei: Letarouilly, P. *Édifices de Rome moderne* etc. Paris 1860. Vol. 1. Pl. 170. S. 212 und Vol. II. Pl. 173. S. 373.

Gregor XIII. (1575) wieder aufgenommen und erft beinahe 100 Jahre fpäter (1660) unter *Alexander VII.* vollendet, der dem Baue die Auffchrift gab: »*Initium Sapientiae Timor Domini*«.

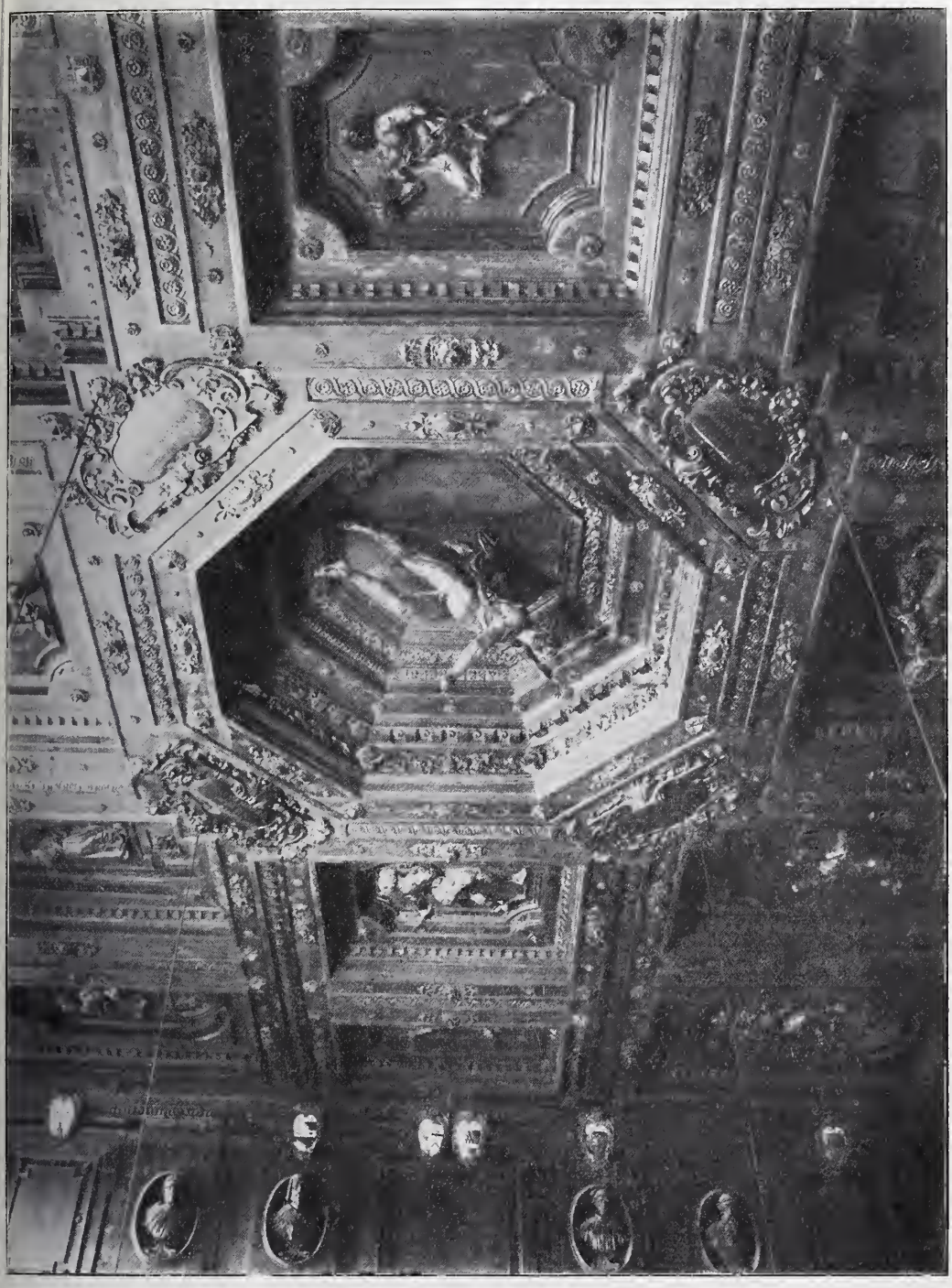
Abb. 582.



Anatomifches Theater in Bologna.

Man lehrte hier unentgeltlich Rechtswiffenfchaft, Theologie, Medizin, Archäologie, orientalifche Sprachen und andere Zweige der Wiffenfchaft. Eine Schule der fchönen Künfte wurde in den Sälen zu ebener Erde ein-

Abb. 583.



Holzdecke im anatomiſchen Theater der Univerſität zu Bologna.

gerichtet; in den Räumen des dritten Obergeſchoſſes wurde von *Pius VII.* und *Leo XII.* eine „Ingenieurſchule“ organiſiert, die, wenn ſie beim Antritt der Regierung *Pius VII.* (1800–1823) in das Leben trat, um des Jahrhunderts Wende ihre Zentenarfeier hätte abhalten können!

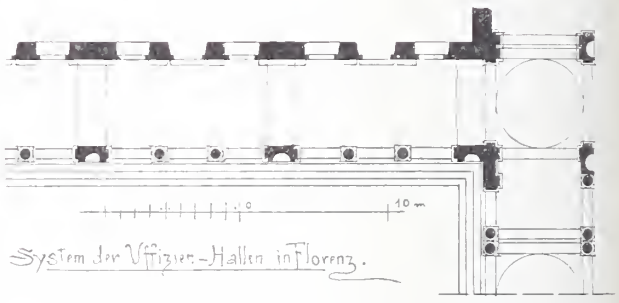
Die Säle haben durchgängig eine Tiefe von 10,50 m bei einer lichten Höhe von 5,80 m im Erdgeſchoß, ſind verſchieden lang (bis zu 18,50 m) und haben Seitenlicht von den Straßen her, gewöhnlich zwei Fenſter auf 10,50 m Raumlänge. Die Flurgänge meſſen in der Breite 3,50 m und in der Höhe 5,80 m; nirgends iſt alſo an den Abmeſſungen geſpart, großräumig und luftig iſt jeder Schulſaal angelegt. Zu ebener Erde und mit amphitheatraliſch aufgebauten Sitzreihen ſind die Säle für Perſpektive und für Anatomie eingerichtet, für welch' letztere wohl der intereſſante, mit Holz getäfelte Saal für anatomiſche Vorleſungen in Bologna, in der Art der Einrichtung wenigſtens, als Vorbild gedient haben mochte.

401. Muſeen.

Muſeen für Statuen, Gemälde und Erzeugniſſe der Kleinkunſt und des Kunſtgewerbes ſind in der erſten Zeit der Renaiſſance als ſelbſtändige Bauten zum Aufſtellen der genannten Gegenſtände nicht ausgeführt worden.

Die Großen Italiens waren wohl kunſtverſtändige Sammler, die beſonderen Wert auf die Erwerbung von Antiken legten; ſie ſtellten ſie aber in ihren geräumigen und prächtigen Wohn- und Geſellſchaftsräumen auf. Sie traten in intimere Beziehungen zu den Kunſtwerken; ſie liebten ſie und wollten den Genuß des täglichen Umganges mit ihnen nicht entbehren; ſie wollten aber auch mit dieſen Beſitztümern nach außen glänzen, durch ſie andere unterrichten und ihren Geſchmack veredeln.

Abb. 584.



Grundriſs der Hallen der *Uffizien* in Florenz.

Die Anfänge des Sammelns von Kunſtgegenſtänden, die aus ihrem urſprünglichen Zuſammenhang geriſſen worden waren oder deren Beſitz beſonders begehrenswert erſchien, geht auch in die antike Zeit zurück. Schon *Ptolemaeos Philadelphos* (284—246 v. Chr.) legte in ſeinem Palaſte in Alexandrien neben der Bibliothek ein Muſeum für Kunſtgegenſtände an, und dieſer Zug vererbte ſich auch auf die Großen und Machthaber der italieniſchen Halbinſel, der ſich dort bis zur Zeit der gewaltigen politiſchen Umwälzungen erhielt und ſich dann verlor; er wurde aber ſeit dem Ende des Mittelalters aufs neue geweckt und beim Beginne der Renaiſſance wieder auf das höchſte gepflegt. Was wir jetzt in Italien, in Mailand, Venedig, Verona, Bologna, Florenz, Rom, Neapel und Palermo u. a. O., als Kunſtmuſeen haben, ſind zum geringſten Teil Bauten, die für dieſen Zweck errichtet wurden.

402. *Bargello* in Florenz.

Der *Bargello*, das jetzige Muſeum für italieniſche Kultur- und Kunſtgeſchichte des Mittelalters und der Renaiſſance, war urſprünglich als Wohnſitz für den *Capitano del Popolo* und dann für den höchſten Richter (*Podestà*) 1255—1266 gebaut: hierauf wurde er Sitz des Polizeihauptmanns (*Bargello*) und Gefängnis (1574—1782), und erſt in der Zeit der *Italia una* wurde er als Muſeum eingerichtet. Die Aufſtellung der Kunſtgegenſtände war von der früheren Zweckbeſtimmung des Baues abhängig; ſie iſt aber trotzdem geſchickt durchgeführt.

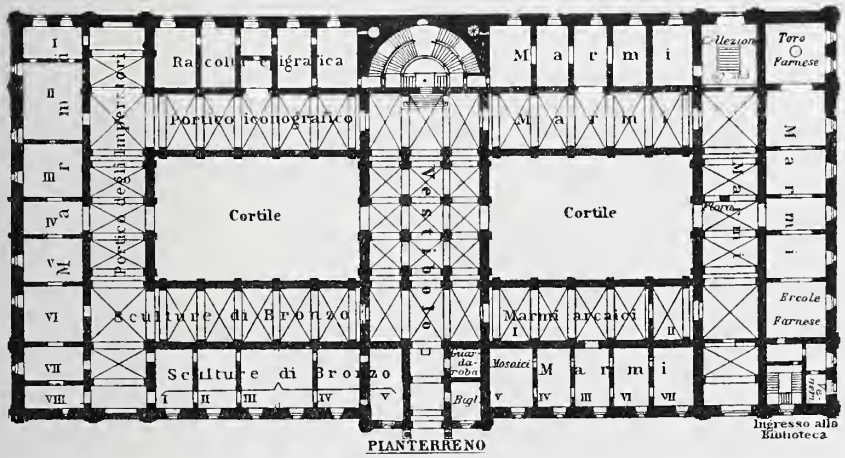
403. Uffizien zu Florenz.

Die Uffizien (*Palazzo degli Uffizi*) mit ihren prächtigen Säulenhallen (Abb. 584), 1560—1574 von *Vasari* zu Verwaltungszwecken erbaut, enthalten jetzt im Obergeſchoß die berühmte Gemäldeſammlung und in den anderen die

Nationalbibliothek, das Zentralarchiv für Toskana und die Poſt. Die an der Süd-, Oſt- und Weſtſeite des langgeſtreckten Baues hinziehenden, an maleriſchen Durchblicken nach dem Signorenplatz und dem Arno ſo reichen, jetzt verglaſten Loggien und ihre anſtoßenden Gelaſſe beherbergen die herrlichſten, von den *Mediceern* angeſammelten und von den *Lothringern* vermehrten Werke der Kunſt. Auch in dieſen herrſcht nicht immer das beſte Licht, ſind nicht immer die beſten Raumverhältniſſe zu verzeichnen, und nur die ſogenannte, von *Buontalenti* und *Pocetti* dekorierte *Tribuna* dürfte der einzige Saal ſein, welcher mit Rückſicht auf ſeine Beſtimmung ausgeführt wurde.

Mäßige Höhenverhältniſſe, die Wände mit rotem Damaſt ausgeſchlagen, die Kuppelflächen mit Perlmuttermuſcheln bedeckt, das Deckenlicht nicht groß — aber das Ganze vorbildlich und ſtimmungsvoll! — Ebenfalls vorbildlich und von eigenartiger Schönheit ſind die Groteskmalereien auf weißem Grunde an den Decken der oberen großen Hallen[218]) von *Pocetti* (1580).

Abb. 585.



Nationalmuſeum in Neapel. (Nach: Führer durch die Antiken des Nationalmuſeums zu Neapel. Von *Domenico Monaco*. Neapel 1907 und *C. Baedeker*'s Unteritalien).

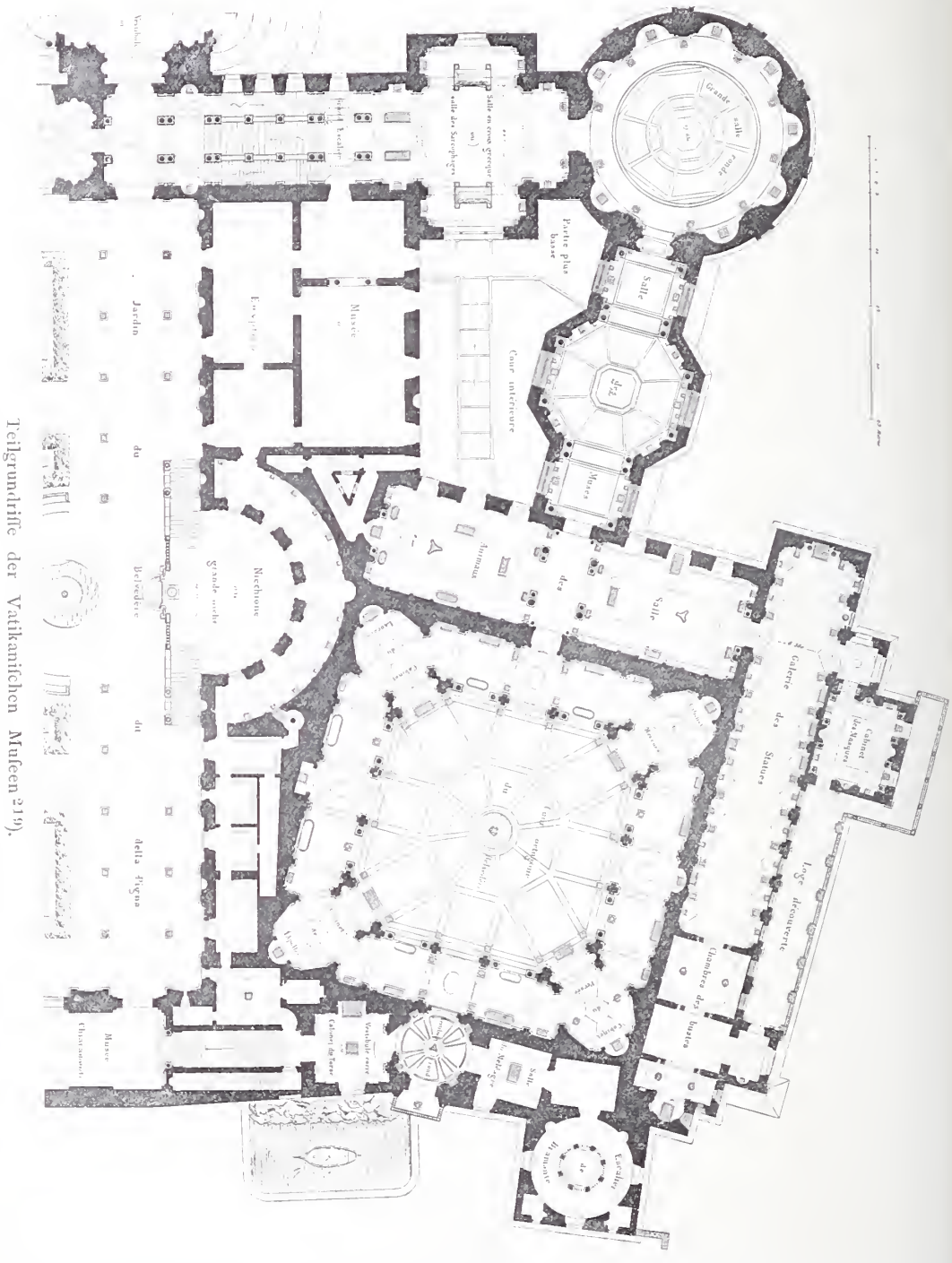
So liegen die Verhältniſſe auch in Venedig, Verona und Mailand; in alten Brüderſchaftsgebäuden und Paläſten, ehemaligen Jeſuitenkollegien ſind die Kunſtwerke aufgeſtapelt bei oft wechſelnder, entſprechender Zurichtung der Räume.

404. *Museo Nazionale* in Neapel.

In Neapel iſt das einſtige *Museo Borbonico* — das jetzige *Museo Nazionale* — mit ſeinen ungeheueren Kunſtſchätzen wohl in einem mächtigen Monumentalbau untergebracht, der aber auch nicht urſprünglich für dieſe beſtimmt war. Er wurde 1586 vom Vizekönig als Reiterkaſerne angefangen, 1615 der Univerſität überwieſen und 1790 für die königlichen Sammlungen der Altertümer und Gemälde eingerichtet. Der Bau, im Äußeren an ſeine erſte Beſtimmung erinnernd, zeigt im Grundplan (vergl. Abb. 585) in der Mittelachſe ein großes, dreiſchiffiges Veſtibül mit anſtoßendem halbrunden, groß gedachten Treppenhaus, das die volle Breite der drei Schiffe einnimmt; rechts und links desſelben zwei offene Höfe mit ringsumlaufenden gewölbten Korridoren, die an den Schmalſeiten bis zu den Straßenfronten durchgeführt ſind, und an jene anſtoßend eine Anzahl von Gelaſſen verſchiedener Größe für Bildwerke; im Obergeſchoß über

[218]) Eine derſelben in farbiger Darſtellung iſt wiedergegeben in: RASCHDORFF, a. a. O., Taf. 47 u. 48.

dem Veſtibül befinden ſich ein mächtiger Bibliothekſaal, die Räume der Bildergalerie, die Sammlungen der kleinen Bronzen, die Münzſammlung, die in ihren



Teilgrundriſſe der Vatikaniſchen Muſeen[219]. Abb. 586.

Umwandungen der Hauptfache nach den Mauerzügen im Erdgeſchoſſe folgen.

[219]) Fakſ.-Repr. nach: Letarouilly, P. u. Simil. *Le vatican et la basilique de Saint-Pierre de Rome.* Paris 1882. Vol. I, Pl. 2.

Die Aufſtellung der Kunſtgegenſtände iſt dabei ſachlich gut und vornehm ſchön, beſonders in den geſchmackvoll dekorierten und gut beleuchteten Räumen des Erdgeſchoſſes. Dieſer Monumentalbau bleibt zwar eine trockene, akademiſche Leiſtung, iſt aber für ein Muſeum, das nicht mit feſten Beſtänden rechnen kann und darf, nicht unzweckmäßig.

405. Muſeen in Rom.

Anders liegen die Dinge in Rom, wenn auch dort alte Kloſterbauten und Paläſte als Muſeen nicht ausgeſchloſſen ſind (Konſervatorenpaläſte, Thermenmuſeum, Lateranmuſeum uſw.).

Abb. 587.

Innere Anſicht des *Braccio nuovo* im Vatikan.

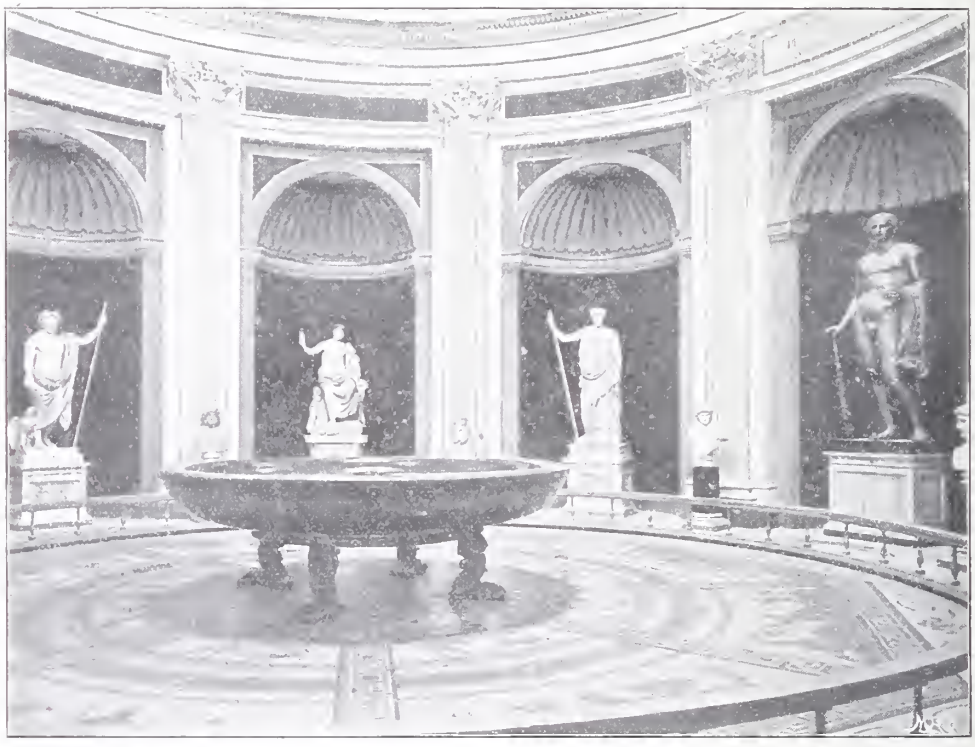
Hier ſind es zunächſt die Vatikaniſchen Muſeumsbauten, die aus kleineren Anfängen ſich im Laufe der Zeit zu ſelbſtändigen, für den Zweck hergeſtellten Baulichkeiten entwickelt haben und tonangebend für das übrige gebildete Europa geworden ſind.

Den Anfang machten die Päpſte *Julius II.*, *Leo X.*, *Clemens VII.* und *Paul III.* mit dem durch *Bramante* unter *Julius II.* erbauten Belvedere. Da aber das Gute in der Welt nirgends einen geraden Verlauf zu nehmen pflegt, ſo wurden auch die Beſtrebungen dieſer kunſtſinnigen Herren eingedämmt. *Pius V.* (1566—1572) entfernte dieſe Sammlungen, verſchenkte einiges von ihrem Inhalte, und erſt *Clemens XIV.* († 1774) entſchied ſich wieder für ihre Beibehaltung und Erweiterung. So entſtanden dann unter *Clemens* und *Pius VI.* das von *Visconti* angeordnete *Museo Pio-Clementino*, unter *Pius VI.* (1775—1795)

die *Sala a croce greca*, die *Sala rotonda*, der achteckige Prachtſaal *delle Muse* mit den beiden quadratiſchen Anbauten, alle nach dem Entwurfe *Simonetti*'s (Abb. 586[219]).

Es gliederten ſich der runde Kuppelſaal *della Biga*, die *Sala dei Candelabri* und *degli Animali* dem *Cortile del Belvedere* an; dem urſprünglich quadratiſchen Hofe mit abgeſchrägten Ecken wurde 1775 die innere Säulenhalle zugefügt; 1803 wurden die Eckhallen desſelben zu Kabinetten umgebaut. *Pius VII.* (1800—1823) legte das *Museo Chiaramonti* an und ließ 1821 durch *Raffael Stern* den *Braccio nuovo* einfügen mit ſeinen 14 antiken Cipollin-, Alabaſter- und ägyptiſchen Granitſäulen. *Gregor XVI.* (1831) reihte noch das ägyptiſche und

Abb. 588.



Anſicht des großen Rundſaales der Vatikaniſchen Galerie.

etruskiſche Muſeum an; *Pius IX.* und *Leo XIII.* blieben gleichfalls nicht untätig in der Vervollkommnung und Ausſchmückung der Vatikaniſchen Muſeen, die ihren Weltruf zu feſtigen beſtimmt waren.

Die Anordnung von Deckenlicht und hohem Seitenlicht in den Sälen iſt bei dieſen neuen Muſeumsbauten zur Aufnahme ſtatuariſcher Werke folgerichtig durchgeführt und für alle ſpäteren verwandten Ausſtellungsräume maßgebend geblieben. Die Aufſtellung der Skulpturen im großen Rundſaal (vergl. Abb. 588). im Saale der Muſen und im *Braccio nuovo* (vergl. Abb. 587) iſt muſtergültig und vorbildlich, und wird es zunächſt auch bleiben, ſolange man für die ſchönen Gebilde der Kunſt auch eine ſchöne und würdige Behauſung verlangt!

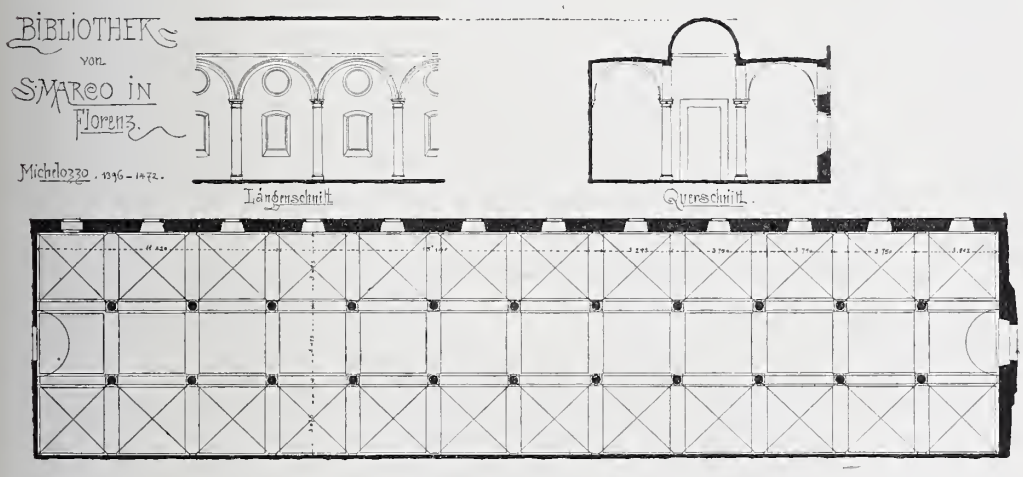
Der Zweck der Muſeen iſt im vorletzten Jahrhundert ſchon ein anderer geworden. Die Intimität zwiſchen Beſitzer und Kunſtwerk hatte aufgehört;

man wollte das mühevoll und oft mit großen Koſten Errungene nicht mehr allein genießen; man wollte es zu Nutz und Frommen der Gebildeten und der großen Menge des Volkes verwerten; man ließ alle an der großen Tafel Platz nehmen, welche der göttlichen Koſt teilhaftig werden wollten. Dieſer große kosmopolitiſche Zug konnte nur in jener aufgeklärten Zeit der Renaiſſance entſtehen, der fruchtbringend weiterwirken ſollte bis auf unſere Tage!

406. Bibliotheken.

Große Bibliotheken beſaß ſchon das alte Ägypten — Bücherſammlungen (Papyrusrollen), die bis in das XIX. Jahrhundert vor Chr. zurückreichen. Die *Peisistratiden* in Athen ſollen ſolche beſeſſen haben; in Form von gebrannten Tontafeln mit Keilſchrift bedeckt, wurden Bibliotheksbeſtände im Palaſte des Königs *Assurbanipal* aus dem VII. Jahrhundert vor Chr. feſtgeſtellt. Bibliotheken für Lehrzwecke und zum allgemeinen Gebrauch, die älteren mit Werken auf Holztafeln, ſind aus der voralexandriniſchen Zeit bekannt geworden. Aus

Abb. 589.



Grundriß der Bibliothek von *S. Marco* in Florenz.

der alexandriniſchen ſind die Prachtbibliothek des Muſeums in Alexandrien, die vor dem großen Brande 700 000 Rollen beſeſſen hatte, und die pergameniſche zu erwähnen. Dieſe waren feuerſicher gebaut, von Säulenhallen umgeben, wegen des Morgenlichtes nach Oſten gekehrt; zum Schutze der Augen waren Fußböden aus grünlichem Marmor beliebt; die Magazine waren eng mit bis zur Decke reichenden Gerüſten beſetzt, die vielfach aus koſtbaren Stoffen (Goldelfenbein) hergeſtellt waren. Eine erſte öffentliche Bibliothek größten Stils war von *Cäsar* in Rom geplant. *Augustus* hatte eine ſolche auf dem Palatin eingerichtet; im IV. chriſtlichen Jahrhundert waren in Rom 29 öffentliche Bibliotheken [220].

Von dieſen Schätzen ging die Mehrzahl in der Zeit der Völkerwanderung zugrunde; den Klöſtern fiel dann die Aufgabe zu, den Reſt noch zuſammenzuhalten, wofür die Kloſterbibliotheken zu Monte Caſſino, Korvei, Fulda, St. Gallen (Abt *Gosbert* 816—836) Zeugnis geben. Nach der Aufhebung der Klöſter gingen dieſe Büchereien, die in Kriegszeiten noch weitere Verluſte erlitten, in ſtaatlichen oder ſtädtiſchen Beſitz über.

220) Vergl. Pauly's Real-Enzyklopädie der klaſſiſchen Altertumswiſſenſchaft. Neu bearbeitet von G. Wissowa. Stuttgart 1896—1900. III. Bibliotheken, S. 403—424, ſowie: Clark, J. W. *The care of books.* Cambridge 1901.

In Italien rief zur Zeit der frühen Renaiſſance Papſt *Nikolaus V.* (1447—1455) die Vatikaniſche Bibliothek ins Leben. In Florenz wurde 1444 von *Cosimo dem Älteren* eine Bibliothek geſtiftet, die von den *Mediceern* ſtändig vermehrt wurde: die *Biblioteca Laurenziana*. Man ſah bei dieſen Sammlungen weniger auf den inneren Wert, um ſo mehr aber auf die äußere Pracht der Werke, ihre ſchöne Schrift, ihren Schmuck mit Miniaturen und ihre koſtbaren Faſſungen und Einbände.

Abb. 590.

Innere Anſicht der *Biblioteca Malatesta* in Ceſena.

Ein- oder mehrſchiffige Hallen und Säle zeigen die älteren Anlagen, in denen Pulte für die Folianten, die an Ketten angeſchloſſen waren, und Sitze für die Leſer aufgeſtellt wurden.

407. *Biblioteca Malatestina* in Ceſena.

Eines der früheſten Bibliothekgebäude, die *Biblioteca Malatestina* in Ceſena, wurde im Jahre 1452 für *Domenico Malatesta* von *Matteo Nuzio* erbaut, ein dreiſchiffiger, langgeſtreckter Raum, mit Kreuz- und Tonnengewölben überſpannt, das Mittelſchiff für den Verkehr freigelaſſen und nur die beiden Seitenſchiffe mit Pulten für die 4000 Handſchriften beſtellt. Der in elf Joche abgeteilte Raum hat an den beiden Langſeiten Fenſter und ſomit reichliches Tageslicht (Abb. 590).

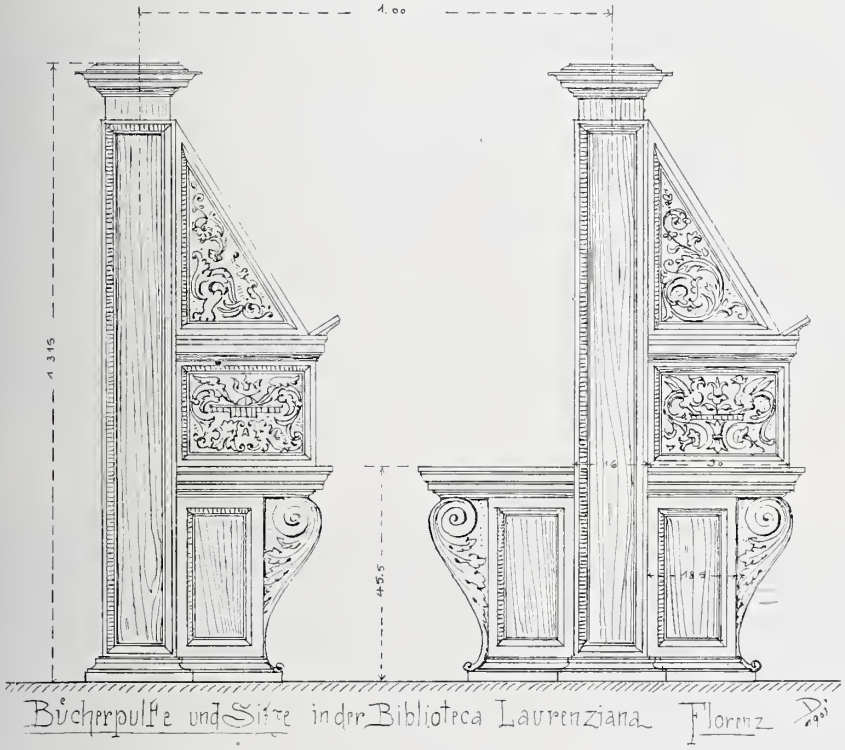
408. Bibliothek von *S. Marco*.

Dieſer verwandt iſt die von *Michelozzo* erbaute Bibliothek von *S. Marco* in Florenz, deren Grundplan und Schnitte in Abb. 589 wiedergegeben ſind.

Diefen beiden mag als bedeutendere architektonifche Leiftung die *Laurenziana* in Florenz (1524), nach den Entwürfen *Michelangelo*'s begonnen und von *Vasari* und *Ammanati* vollendet, mit ihrer kapriziöfen Vorhalle und Aufgangstreppe folgen. 409. *Laurenziana* in Florenz.

Der Raum ift auch hier langgeftreckt, aber einfchiffig von 11,00 m Breite und 47,50 m Länge; er erhält von zwei Seiten Licht durch rechteckige, buntverglafte Fenfter, die 2,40 m über dem Fußboden beginnen, bei einer Achfenweite von 3,00 m. Die Saalwände find durch Pilafter geteilt und oberhalb der Fenfter durch rechteckige Nifchen belebt. Die Decke ift eine reich aus

Abb. 591.



Bücherpulte der *Biblioteca Laurenziana* in Florenz.

Holz gefchnitzte und im Naturton belaffene Kaffettendecke, deren Zeichnung fich auf dem Fußboden in braunroten und gelblichen Backfteinfliefen, von *Tribolo* ausgeführt, wiederholt. Die Glasmalereien find als Grotesken auf durchfichtigem, weißem Glasgrund ausgeführt und brechen fo das Tageslicht nur wenig [221]).

Das fchön gefchnitzte Stuhlwerk mit den Lefepulten (Abb. 591) und feiner feinen Ornamentik ift von *Battista Cinque* und *Ciapino* entworfen; die Zeichnungen der Glasfenfter werden dem *Giovanni da Udine* zugefchrieben (vergl. Abb. 592, worin die verwandte Kompofition eines Glasfenfters aus dem *Bargello*-Mufeum wiedergegeben ift).

Die *Biblioteca Apostolica Vaticana*, wie erwähnt von *Nicolaus V.* gegründet, erfreute fich nach dem Tode diefes Papftes nicht der gleichen forg- 410. Vatikanifche Bibliothek in Rom.

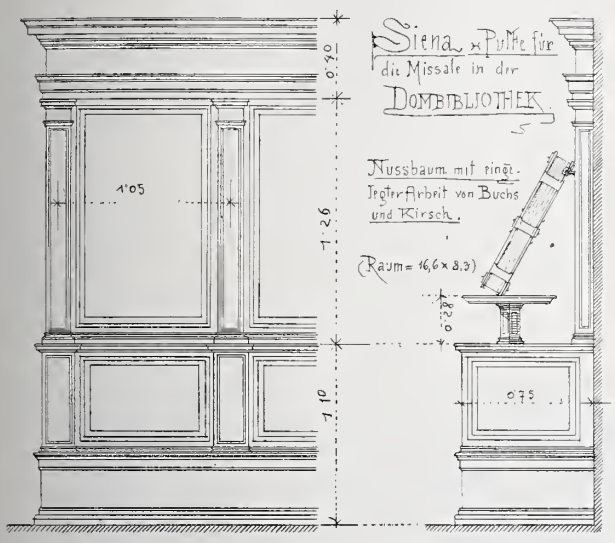
[221]) Eine gute Aufnahme des Saales mit feinem Vorraum, feiner Einrichtung und feinen Glasfenftern fiehe in: RASCHDORFF, a. a. O., Taf. 31—37.

Abb. 592. Glasmalerei aus dem *Bargello* in Florenz.

Abb. 593. Innenanſicht der Vatikaniſchen Bibliothek.

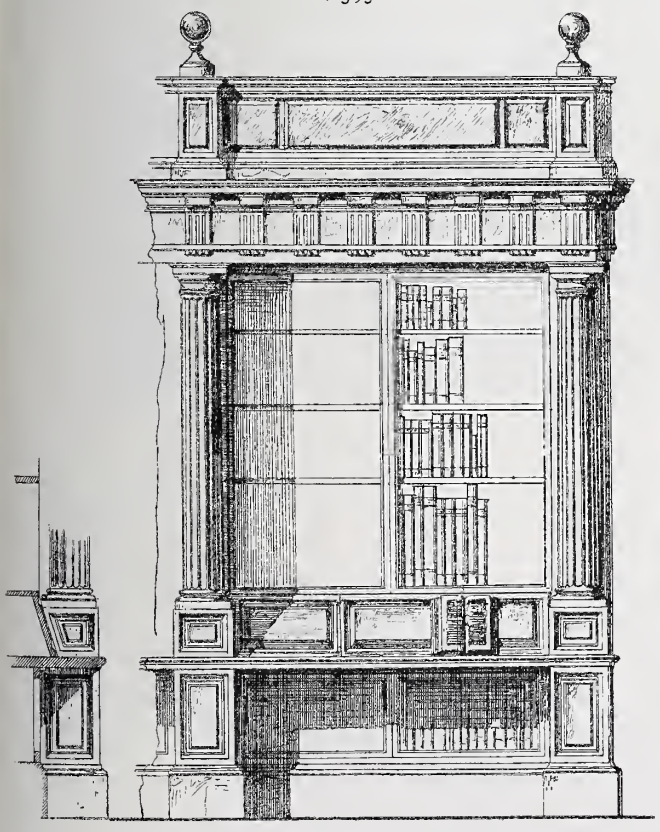
fältigen Pflege; fie wurde vielmehr vernachläffigt und erft unter *Sixtus IV.* wieder aufgenommen, von *Sixtus V.* weitergeführt, der durch *Domenico Fontana* (1588) das jetzige Gebäude, das den großen Hof des *Bramante* durchfchneidet, ausführen ließ. Der große Saal, in welchem fich an den Wänden und um die Pfeiler 46 niedrige Schränke, für die Aufnahme der Handfchriften beftimmt, hinziehen, ift 70,80 m lang und 15,60 m breit, 9,00 m hoch, mit Gewölben überfpannt, die auf fechs maffiven Pfeilern ruhen. Der prächtig ausgeftattete Raum weift an Decken und Wänden Malereien aus dem XVII. Jahrhundert auf; den fchönen Marmorfußboden ließ *Pius IX.* ausführen. Reichgefchnitzte Tifche mit koftbaren Marmorplatten und Vafen fchmücken diefen herrlichften der Bibliothekräume (Abb. 593).

Abb. 594.



Pulte der Dombibliothek in Siena [222]).

Abb. 595.



Schränke der Bibliothek zu Madrid.

411. Dombibliothek in Siena und andere Bibliotheken.

Übertroffen an Schönheit und künftlerifchem Gehalte wird aber diefer Raum noch durch die Dombibliothek in Siena (*Sala Piccolominea*, auch *Libreria* genannt), im Auftrage des nachmaligen Papftes *Pius III.* 1495 erbaut und 1503—1507 von *Pinturicchio* mit Fresken gefchmückt. Die Decke ift als Muldengewölbe mit Stichkappen gebildet und außerordentlich wirkungsvoll mit Groteskornamenten, in vollen Farben gehalten, bemalt. Der untere Teil der Wände ift mit einer 2,76 m hohen Täfelung bekleidet

222) Ein gutes Bild des Innenraumes gibt Taf. 5 des Werkes: Köhler, H. Polychrome Meifterwerke etc. Leipzig 1870.

und mit 75 cm vorſtehenden Tiſchen beſtellt, auf denen die mit koſtbaren Miniaturen verſehenen Chorbücher liegen (Abb. 594[222]).

412. Andere Bibliotheken.

Einen Wandel in der Anlage der Bibliothekeinrichtungen ſchuf die Erfindung der Buchdruckerkunſt und mit ihr die Maſſenproduktion der Druckwerke, die eine andere Art der Aufſtellung verlangte. An Stelle der Auslagen koſtbarer, künſtleriſch ausgeſtatteter Werke trat die Aufſtapelung der Drucke in längs der Wände aufgeſtellten, bis zur Decke reichenden Kaſten, die durch Umgänge in Stockwerke geteilt ſind. In beſonderen, reicher geſchnitzten Schränken finden wir die Bücher in der Bibliothek *Philipp II.* von Spanien (1563—1584) im Eskorial (Abb. 595) aufgeſtellt, wobei die Unterſätze Folianten aufnehmen, über welchen Auflagepulte angebracht ſind; über dieſen befinden ſich die mit doriſchen Säulen geſchmückten Bücherkaſten mit ihren verſchieden hohen Schäften.

Abb. 596.

Innere Anſicht eines Bücherſaales in der Bibliothek zu Parma[223]).

So war auch die Einrichtung in der Bibliothek des Herzogs von *Urbino*: »*Le scanzie de' libri sono acostate alle mura*« — die Büchergeſtelle ſind an die Mauer gerückt.

Die Ambroſianiſche Bibliothek in Mailand, 1603—1609 von Kardinal *Borromeo* eingerichtet, zeigt ebenfalls die Aufſtellung auf Gerüſten längs der Wände mit einer ringsumlaufenden, über den unterſten acht Schaftreihen angebrachten Galerie, zu der kleine Wendeltreppen emporführen. Der Saal iſt mit einem ſtukkierten, in Felder eingeteilten Tonnengewölbe überſpannt.

Bemerkenswert ſind die meiſten Staats- und Stadtbibliotheken der italieniſchen Städte, die nirgends fehlen und in der Einrichtung faſt alle ein der letztgenannten Aufſtellungsart verwandtes Syſtem zeigen. Die nüchterne moderne Magazinierung, bei der meiſt jede künſtleriſche Geſtaltung der Büchergerüſte ausgeſchloſſen iſt, wird man kaum an einem Bau aus der Zeit der Renaiſſance finden.

[223]) Photographie nach *Italia artistica*. Nr. 19. Parma.

Was wir heute in unſeren Magazin-Bibliotheken haben, iſt meiſt nur eine Verquickung des älteren und des neuen italieniſchen Syſtems, bei der die Büchergerüſte an Stelle der Pulte treten, unter Beibehaltung des Mittelganges und der Aufſtellung, wie wir ſie in *S. Marco* in Florenz, in Ceſena und in der *Laurenziana* kennen gelernt haben. Auch hier ſind wieder die Renaiſſance-Menſchen unſere Lehrmeiſter.

Der Bibliothekbau in Palermo ſei hier nochmals wegen ſeines großartigen Hofes mit der originellen Gliederung zwiſchen den zwei übereinanderſtehenden Bogenſtellungen erwähnt (vergl. Abſchn. XVII: Hofanlagen, Abb. 486).

Bis in die neuere Zeit hinein reicht die von dem Teatiner Padre *Pociandi* 1761 aufgeſtellte Bibliothek in Parma, die von *Don Ferdinando* von Bourbon in Gegenwart Kaiſer *Joſef II.* eingeweiht wurde, mit ihrem prächtigen Korridor für die Aufſtellung der Bücherſchränke und dem grandioſen Leſeſaal, den *Maria Luigia* 1834 einrichten ließ. Über 300 000 Druckſachen und 4760 *Codici* enthält zurzeit die Bibliothek, deren Räume prächtig ausgeſtattet ſind (vergl. Abb. 596 nach *Italia artistica* Nr. 19, Parma von *Laudedeo Testi* 1905).

413. *St. Markus*-Bibliothek zu Venedig (*Biblioteca Marciana*).

Nicht wegen ihrer Einrichtung, aber wegen ihrer äußeren Geſtaltung ſei die Bibliothek — die *Libreria Vecchia* — in Venedig erwähnt. Von *Jac. Sansovino* für die *Markus*-Bibliothek 1536—1553 erbaut, gilt ſie immer noch als prächtigſter Profanbau Italiens, nach der Meinung *J. Burckhardt*'s (*Cicerone* V. Aufl. S. 247) freilich ſeinem innerſten Weſen nach nichts mehr als ein prächtiges Dekorationsſtück (vergl. Faſſade in Abb. 269 u. 270), und doch ſind der Vorſaal und der Hauptſaal mit ihren Deckenverzierungen nicht ſo ohne weiteres beiſeite zu ſtellen. Sonſt rühmt er a. a. O. des Baues „derben Schattenſchlag der Gliederungen“ und nennt ihn die „glänzendſte Doppelhalle auf Erden“. Eine Doppelhalle iſt aber bei ihm nicht feſtzuſtellen und „derbe Schattenſchläge“ ſind keine wohlangebrachten Wortſtellungen. Übrigens ſind die Anſprüche an die Art der Aufſtellung und der Benutzung der Büchereien mit der Zeit andere geworden. Das Faſſadenſyſtem der modernen Warenhäuſer war noch nicht das Leitmotiv für ihre Architektur.

d) Verwaltungsgebäude, Banken, Geſchäfts- und Warenhäuſer.

414. Gebäude für Verwaltung etc.

Ein weiteres Glied in der Kette der öffentlichen Monumentalbauten bilden die Dienſtgebäude mit ihren Arbeitsräumen für die hohen ſtaatlichen und ſtädtiſchen Verwaltungen. Auch hier wurde nicht mit den Mitteln gekargt; die einſchlägigen Bauten ſind von dem gleichen künſtleriſchen Hauche durchweht wie die höheren Zwecken dienenden: die Macht und das Anſehen des Staates ſollte auch in dieſen Werken zum Ausdruck gelangen. Die Republik Venedig kommt dieſem Ziele am nächſten durch die gegen Ende des XV. Jahrhunderts (1480—1517) von *Bartolomeo Buono*, *Guglielmo Bergamasco* und *Pietro Lambardo* erbauten ſog. „alten *Prokurazien*“, die den Eindruck eines „glänzenden, fröhlichen Daſeins“ widerſpiegeln. Sie dienten als Amtswohnungen für die Prokuratoren von *S. Marco* und enthielten deren Geſchäftsräume, von denen im Inneren jetzt allerdings nichts mehr zu erkennen iſt. Dieſen gegenüber wurden 1584 von *Vinc. Scamozzi* die ſog. *Procurazie Nuove* errichtet, welche als Bibliothek und als Königl. Palaſt eingerichtet ſind, und ihren Abſchluß durch die *Nuova Fabbrica* erhielten, der 1810 die von *Sansovino* erbaute Kirche *S. Geminiano* zum Opfer fiel.

Als ſtädtiſche Bureaus und Warenhalle dienten auch die *Fabbriche Vecchie* beim Rialto, 1520 von *Scarpagnino* erbaut, denen ſpäter *Sansovino* die reichen mit Pilaſtern geſchmückten *Fabbriche Nuove* hinzufügte.

Ein Warenhaus mit Bureaus der deutſchen Kaufleute, der *Fondaco de' Tedeschi*, wurde[224]) nach dem Brande von 1505 auf Staatskoſten von *Fra Gio-*

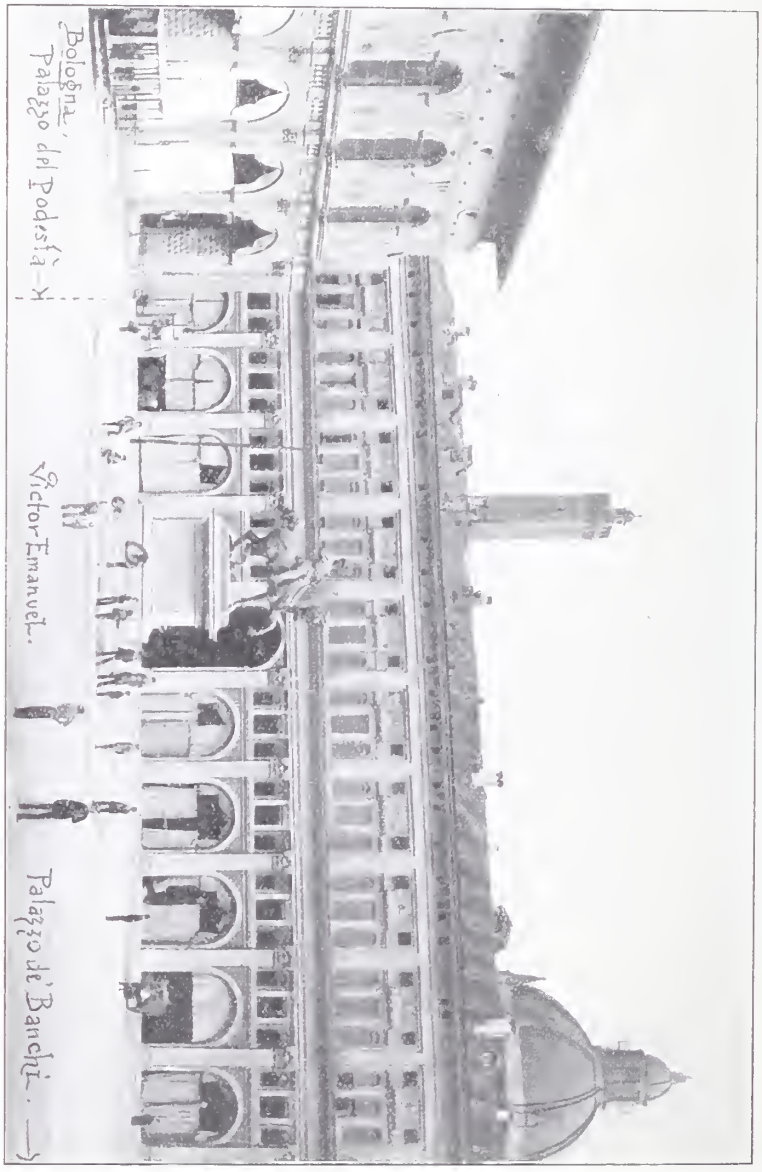


Abb. 597. Geſamtanſicht des *Palazzo de' Banchi* zu Bologna im Jahre 1912.

condo da Verona (1506) wieder hergeſtellt und war in ſeiner Außenſeite einfach gehalten, aber dafür von *Tizian* und ſeinen Schülern an den Faſſadenflächen mit Malereien geſchmückt worden, die jetzt verſchwunden ſind. „Wohlerhalten, würde der Bau eines der erſten Gebäude Italiens geworden ſein."

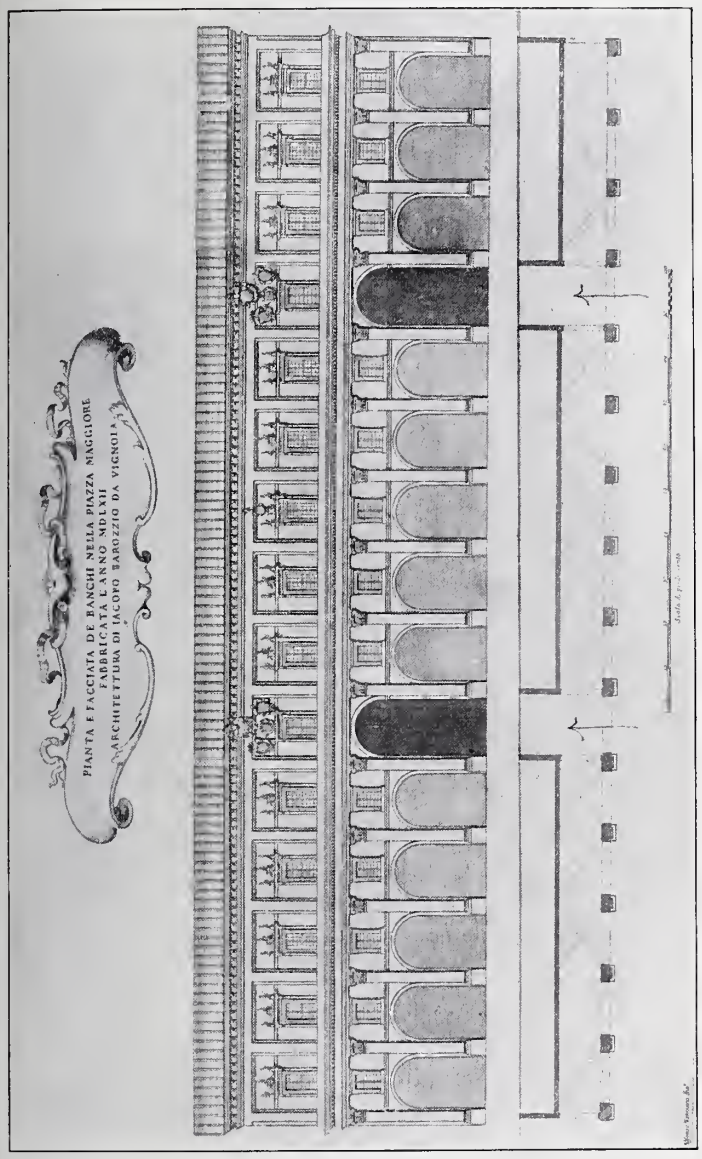
Die glänzendſte Außenſeite hat der höchſte ſtaatliche Verwaltungsbau, der Dogenpalaſt, in ſeiner Hoffaſſade von *Antonio Bregno* und *Antonio Scarpagnino* erfahren.

[224]) Siehe: Burckhardt, J. Der Cicerone etc. Baſel 1860.

Einfach und ernſt erſcheinen dagegen die *Uffizien* in Florenz, die etwa 80 Jahre ſpäter als die *Prokurazien* zu gleichen Zwecken von *Vasari* erbaut wurden.

Zwiſchen den prächtig heiteren Architekturen der Venezianer Meiſter und den ernſten der Toskaner ſteht die *Cancelleria* des *Bramante* in Rom, bei der in edelſter, vornehmſter Weiſe die Zweckbeſtimmung des Bauwerkes zum Ausdruck gebracht iſt, beſonders im ausdrucksvollen Säulenhof (vergl. die Pläne im unten genannten Werke[225]).

Abb. 598.



Faſſade des *Palazzo de' Banchi* in Bologna nach *Vignola's* Entwurf.

Auch die ſchöne, leider nicht mehr exiſtierende *Medicеer*-Bank des *Filarete* (*Michelozzo*?) in Mailand muß hier noch erwähnt werden, ein ſtattlich ernſter Palaſt mit Ruſtika-Erdgeſchoß, ſchönem Eingangsportal, 12 gotiſierenden Fenſtern im Obergeſchoß und antikiſierendem Konſolengeſimſe (vergl. Abb. 9).

Als letzter mächtiger Bau dieſer Art ſei noch der *Portico de' Banchi* in Bologna genannt, mit ſeiner eigenartigen, vielfenſtrigen Arkadenfaſſade.

415. *Portico de' Banchi* in Bologna.

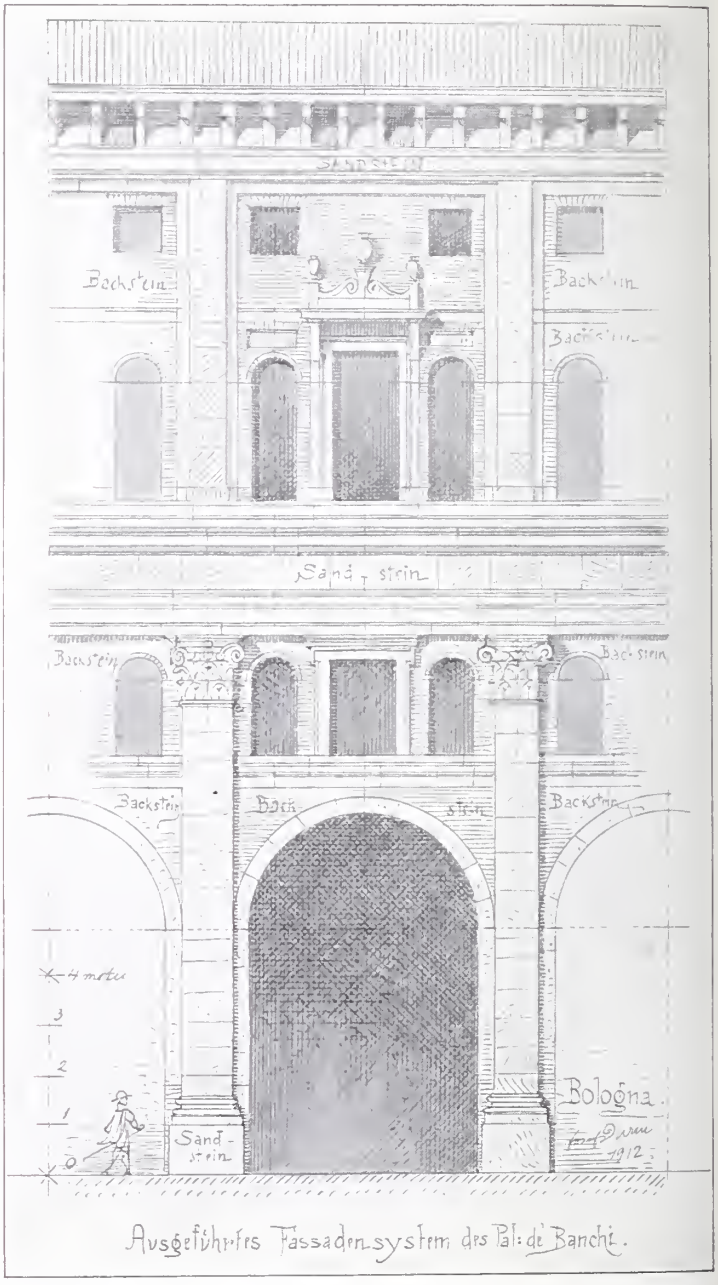
»*Opera sicura del nostro architetto* (*Vignola*) *è la facciata de' Banchi nella Piazza Vittorio Emanuele*« — 1562 erbaut nach *G. Zucchini* (*Memorie e Studi intorno a Jacopo Barozzi, publicati nel IV. centenario dalla nascita per cura del comitato proposto alle onoranze. Vignola* 1908. Tafel IX u. X. S. 226 u. ff.)

Jacob Burkhardt führt von dem Bau an, daß er in ſeiner jetzigen Geſtalt erſt von *Vignola* herrühre, „der auf eine ſehr geſchickte Weiſe eine Menge

[225]) Letarouilly, a. a. O., Bd. I, Taf. 79—90.

kleiner Räume und Fenſteröffnungen mit einer neuen großartigen Haupteinteilung zu ſubordinieren wußte.“ Dazu bemerkt *Zucchini* a. a. O., daß er nichts beſſeres zu ſagen wiſſe als: »*la nuova divisione delle aperture di un gran carattere*«, wobei er aber glaubt, daß die vielen Fenſter nicht gefällig ſeien, was aber wieder gemäßigt würde durch das Ebenmaß und die Harmonie der Hauptlinien. Profeſſor *Haupt* nennt auf dem Faſſadenblatt (Taf. 19) ſeines Tafelwerkes über oberitalieniſche Palaſtarchitektur einen *Carlo da Limido* (1562) als Baumeiſter und bei *Baedeker* wird angeführt, daß der Bau 1888 erneuert worden ſei. Nach *Milizia* hatte *Vignola* bei den beiden Durchgängen nach den Seitenſtraßen, zwei Türmchen geplant, die aber nie ausgeführt wurden.

Abb. 599.



Teilanſicht der ausgeführten Faſſade des *Palazzo de' Banchi* in Bologna.

Zucchini veröffentlicht nun a. a. O. zwei Abbildungen der Faſſade des *Portico de' Banchi* nach dem Platze zu, von denen die eine nach einem Stich aus dem XVII. Jahrhundert, die Beiſchrift: »*fabbricata anno MDLXII, architettura di Jacopo Barozzio da Vignola*« trägt, mit dem entſprechenden Grundplan. Das iſt nun alles recht ſchön, aber was iſt richtig? Die Autorenſchaft *Vignola*'s dürfte nicht in Frage ſtehen, aber der Künſtler hat ſich dem Stich gegenüber bei der Ausführung zu recht kräftigen Änderungen entſchließen müſſen. Im Stiche, die vornehme ruhige Palaſtfaſſade, in der

Wirklichkeit dagegen im Mezzanin und im Obergeſchoß, Bogen- und Viereckfenſter, wie an einem modernen Warenhaus — etwas Judenarchitektur.

Die Anzahl der Bogen und der Straßendurchgänge, ſowie deren Ort ſtimmen bei beiden Faſſadenzeichnungen überein. Wer hat nun die Seitenöffnungen neben den Mittelachſenfenſtern verbrochen? War es wirklich *Vignola* oder der ſonſt nicht aufzufindende *Carlo da Limido*?

Auch das durchlaufende ſchmiedeeiſerne Brüſtungsgitter auf dem Geſimſe vor den Fenſtern des Obergeſchoſſes iſt auf dem Stiche nicht anzutreffen, ſowenig wie in der Säkularſchrift Angaben über den Wechſel der Dinge. Auch die großen Wappenſchilde über den beiden Durchgängen mußten wohl der Kleinfenſter wegen weichen (vergl. den Stich in Abb. 598 und den Auszug aus den Faſſaden zu drei Achſen in der Abb. 599, ferner das heutige Geſamtbild in Abb. 597). Wer den Wechſel inſzeniert, konnte ich zurzeit nicht erfahren. Die vielen und vielerlei Fenſterchen mögen wohl eine größere Anzahl von kleinen, gut beleuchteten Geſchäftszimmerchen ermöglicht haben, aber, akademiſch genommen, haben ſie die Faſſade nicht verſchönert.

F. Malaguzzi Valeri, der geiſtvolle Verfaſſer des Buches *L'architettura à Bologna nel Rinascimento* 1899, S. 194, erkennt gleichfalls *Vignola* als Architekten an: »*Una fabbrica più nota è dovuta certamente al Vignola in Bologna è il portico dei Banchi sulla Piazza Maggiore.*« Der Bau wurde 1560 begonnen und war 1565 noch nicht vollendet.

Die Faſſade hält er nicht für ein Werk aus einem Guß, ſondern für ein ſolches der Anpaſſung. Er hatte mit verſchiedenen Anordnungen am Baue aus der vorhergegangenen Zeit zu rechnen, und den Anforderungen ſeiner Bauherrn, eine Vielheit geſunder und heller Geſchäftsräume zu ſchaffen, Folge zu leiſten. Soviel zu ſeiner Entſchuldigung; dann aber ſieht der gelehrte Herr doch in dem mächtig entwickelten Bau mit Bogenſtellungen, Hallen und Pilaſtern und der langen Reihe von Fenſtern aller Größe ein Zwitterwerk. Wenn man aber die bewältigten Schwierigkeiten überlegt, müßte man das Ganze doch wieder als den Sieg eines begabten Architekten anſehen, der die ihm entgegenſtehenden Schwierigkeiten überwunden hat.

Es iſt das, was *Jacob Burckhardt* wohl auch ſchon früher zum Ausdruck gebracht hat und nur in etwas andern Worten von *Malaguzzi Valeri* und *Zucchini* wiederholt wurde, aber der Widerſpruch in den beiden Faſſaden wird dadurch nicht gelöſt. Über einen *Carlo da Limido* im Jahre 1562 ſchweigen ſich die beiden genannten Herrn jedoch aus[226]).

e) Rathäuſer.

Die Rathäuſer der Renaiſſance, bald *Palazzo del Consiglio*, *Palazzo della Ragione*, *Palazzo Prefettizio* oder *Palazzo Prefettura*, bald *Palazzo Comunale* oder *del Comune*, *Municipio* uſw. genannt, ſchließen ſich in ihren Beſtandteilen und der Anordnung der Räume mehr oder weniger an die mittelalterlichen Vorbilder

416. Rathäuſer.

[226]) Für die Inſtandſetzung des *Pal. de' Banchi* bemühte ſich zuerſt 1887 *Comm. Cesare Lugli*; der genannte Stich iſt im *Archivio dell' Ammne degli Ospedali* aufbewahrt; die Reſtauration wurde durch die Ingenieure *Leonida Bertolazzi* und *Aug. Muzzi* geleitet. Das Backſteinmauerwerk der Faſſade iſt im Rohbau gelaſſen und nur die Fugen ſind mit Kalkmörtel ausgeſtrichen (verfugt). Ein Putz- oder Farbenüberzug auf der Oberfläche iſt nicht vorhanden. Die reſtaurierten Flächen ſind nur mit einer Schicht von Waſſerglas dünn überzogen worden, aber weder Öl- noch Kaſeïnfarben kamen bei den Faſſadenflächen zur Verwendung. Die rote Färbung iſt die natürliche Farbe der Backſteine; die Hauſteine ſind aus den Brüchen von Vergato bei Bologna und von Sandſteinen iſt der ſog. *Macigno* verwendet. Die Mitteilungen verdanke ich dem Direktor der Waſſerwerke, Herrn *Carlo Schmidle* daſelbſt.

an. Große Verkehrshallen, entſprechende Treppenhäuſer, Verſammlungs- und Sitzungsſäle, kleine Arbeitsräume, Hauskapellen, Wohngelaſſe, weite, gewölbte, nach der Straße oder nach Binnenhöfen ſich öffnende Korridore, die den Zugang zu den einzelnen Räumen vermitteln, regelmäßige Anordnung der Fenſter bei meiſt bedeutenden Achſenweiten an den Faſſaden ſind die charakteriſtiſchen Merkmale dieſer Ratspaläſte. Bald einfach trotzig ausſehend, bald in koſtbaren Materialien, in Farben und Vergoldung ſchimmernd, treten ſie in die Erſcheinung.

Die mittelalterlichen Vorbilder in Florenz (vergl. Abb. 600) und Siena, dort ein burgartiges Gebilde, hier ein Backſteinbau, ſind mit Wehrgängen und Zinnen verſehen, meiſt noch mit 94, bezw. 102 m hohen viereckigen Türmen bewehrt — Anordnungen, die auch ſonſt bei dieſen Bauten aus der gleichen Zeit (Bologna, Vicenza u. a.) üblich waren.

Abb. 600.

Turm des *Palazzo vecchio* in Florenz.

417. *Palazzo del Pretorio* in Pienza.

Dieſe wirkungsvollen Zubauten hatten als Beobachtungs- und ſpäter als Signal- oder Uhrtürme (Siena, Pienza, Bologna, Vicenza), einen Zweck und Sinn, ſie wurden in der Frührenaiſſance in gleicher Weiſe noch beibehalten, wie das Beiſpiel in Abb. 601 von dem kleinen, um 1450 erbauten *Palazzo del Pretorio* in Pienza zeigt.

Die offene Halle zu ebener Erde, das mächtiger entwickelte Obergeſchoß mit feinen Doppelrundfenſtern, der maleriſch an die Seite gerückte, nicht ſehr hohe Turm mit dem zinnenbekrönten Aufſatz geben dem Ganzen ein charakteriſtiſches Ausſehen, in dem zwei Strömungen noch miteinander kämpfen. Die Zinnen des Turmes ſind am Verwaltungs- und Wohnbau bereits aufgegeben, deſſen Architektur ſchon klaſſiſche Ruhe atmet, während das Türmchen noch trotzig auf den Platz niederſchaut (Abb. 601).

418. *Palazzo Prefettizio* in Pefaro.

Einen mittelalterlichen Beigeſchmack, dabei aber den Stempel der Frührenaiſſance unverkennbar tragend, zeigt noch der *Palazzo Prefettizio* in Pefaro in ſeinen Hauptteilen von dem 1508 verſtorbenen Herzog *Guidobaldo* von Urbino erbaut.

Die Bogenhalle hat nach der Seitenſtraße noch die Spitzbogenform; die Ornamente weiſen vielfach noch gotiſches Gepräge; an der Hauptfaſſade ruht dagegen die Rundbogenhalle auf Ruſtikapfeilern, über der im Obergeſchoß 5 größere Fenſter, ohne Rückſicht auf die Achſen der Arkaden, angeordnet ſind. Die Fenſteröffnungen ſind mit korinthiſchen Pilaſtern eingefaßt; der Fries darüber iſt mit Palmetten verziert, und auf den Verdachungen bewegen ſich je zwei Putten mit Girlanden, Wappenſchildern und Bandſchleifen. Das Mittelfenſter iſt mit einem Balkon verſehen; ein Kranzgeſims ohne Konſolen mit großem Eierſtab ſchließt den Bau ab. Das Prachtſtück im Inneren iſt ein großer Saal von

16,20 × 40,20 m Größe mit einer gemalten und geſchnitzten Kaſſettendecke, mit Achteckkaſſetten zwiſchen Rauten, deren große Roſetten ſich von blauem Grunde abheben[227]).

Abb. 601.

Palazzo del Pretorio in Pienza.

419. *Palazzo del Comune* in Ancona.

Eine Miſchung der Formen, wie am Rathaus in Peſaro, findet ſich auch am *Palazzo del Comune* in Ancona, von *Francesco di Giorgio* 1470 erbaut, bei dem der Hof von ſpitzbogigen Arkaden mit antikiſierenden Archivolten umgeben iſt, die auf mächtigen Pfeilern ruhen, bei welchen nach mittelalterlicher Weiſe Eckſäulchen eingeſtellt ſind, während Pilaſter mit Palmettenkapitellen die Pfeilerflächen beleben und ſich als Arbeiten der Frührenaiſſance erweiſen (vgl. den Querſchnitt des Pfeilers in Abſchnitt XVII: Hofanlagen, Abb. 471). Als weitere Arbeiten aus dieſer Stil-Phaſe erweiſen ſich die beiden Zufahrtsportale nach dem Rathaushof, die nach Art der römiſchen Triumphbogen gebildet ſind, indem ſie neben den Rundbogenöffnungen ſchlanke Kompoſitaſäulen zeigen. Das eine trägt die Jahreszahl MCCCC, während das obere reichere von *Matteo da Ancona* 1493 datiert iſt.

420. *Palazzo del Podestà* und *Palazzo Comunale* in Bologna.

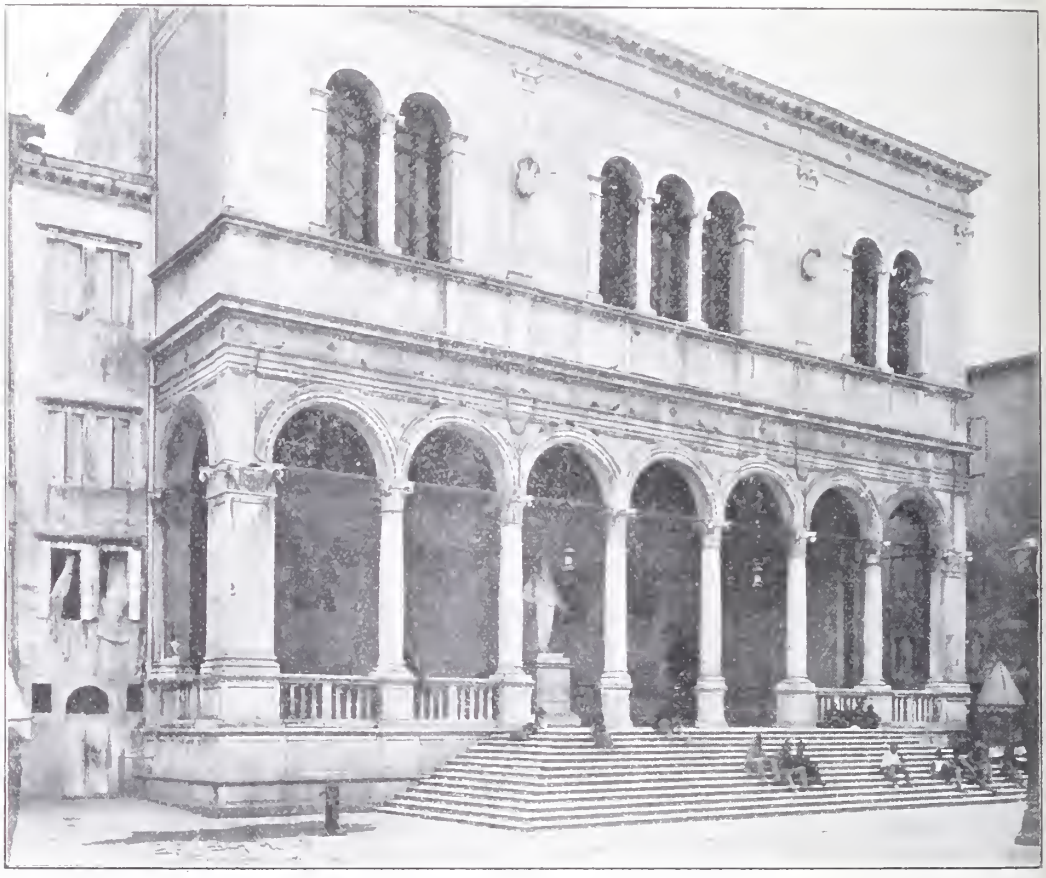
Das jetzige Stadthaus, früher *Palazzo del Podestà*, in Bologna, aus dem Anfang des XIII. Jahrhunderts ſtammend, wurde nach dem Brande von *Fieravante Fieravanti* 1425 zum Teil erneuert und iſt bei den Bologneſer Paläſten (ſiehe Art. 175, S. 352) erwähnt. Bemerkenswert iſt darin die wiederkehrende große Halle, die ſog. *Sala del Re Enzio.*

---

[227]) Eine ſkizzenhafte Abbildung der Faſſade iſt zu finden bei: Lübke, W. Zur italieniſchen Kunſtgeſchichte. Zeitſchr. f. bild. Kunſt, Bd. 5 (1879), S. 355 ff. Eine Anſicht in ihrem derzeitigen Beſtand zeigt die photographiſche Aufnahme in Abb. 20. Nach dem *Intarsio* in der *Italia artistica* (Peſaro), Nr. 42, Abbildung auf S. 20, hatte der Bau einen Zinnenkranz und den Balkon auf der Ecke.

Der gleichfalls aus dem Mittelalter ſtammende *Palazzo Comunale* oder *del Governo* in Bologna (1293 begonnen, bis in die allerneueſte Zeit mit den verſchiedenartigſten Um- und Einrichtungsbauten verſehen, auch eine Treppe von *Bramante* [1509] enthaltend) iſt ein mächtiges Gebäude mit Galerien, Sälen mit Fresken, Höfen, Treppenanlagen und ſtatuariſchem Schmuck, nach dem Platze mit Spitzbogenarkaden und Zinnenbekrönung und an der Ecke mit einem ſchweren Uhrturm mit barocker Spitze verſehen, wie auch dem vorgenannten Stadthaus noch der ſchwere mittelalterliche Turm beigegeben iſt.

Abb. 602.



Rathaus in Padua. *Palazzo del Consiglio.*

Als wichtigſte Beſtandteile aus der Renaiſſancezeit ſind der Uhrturm und die Faſſung des Haupteinganges zu bezeichnen, der von *Galeazzo Alessi*, durch einen Niſchenbau von *D. Tibaldi* (1581) bereichert, herrührt[228]). — Das rundbogige Eingangstor flankieren je zwei gekuppelte doriſche Säulen auf Poſtamenten, die ein Triglyphengeſimſe tragen, über dem eine Baluſtrade durchgeführt iſt, aus der gekuppelte joniſche Säulen mit einem mächtigen Flachgiebel heraustreten. Inmitten der ſo im Obergeſchoß gebildeten Aedicula iſt eine rundbogig überſpannte Flachniſche angeordnet, in welcher die ſegnende, ſitzende Bronzefigur des Papſtes *Gregor XIII.* (*Buoncampagni* aus Bologna)

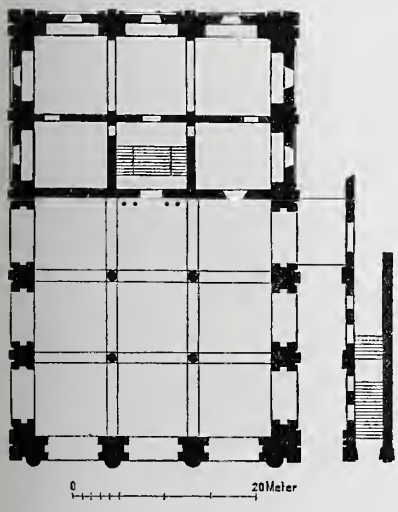
[228]) Vergl.: Malaguzzi-Valeri, a. a. O., S. 210 und Abb. 73, ferner Abb. 611 dieſes Abſchnittes.

von *Manganti* ausgeführt, thront. Unter der Figur prangt in wirkungsvoller Weiſe das große päpſtliche Wappen — im ganzen ein ebenſo ſchöner als mächtiger Portalbau der vorgeſchrittenen Renaiſſance, der aber trotz ſeiner anderen Stilformen die Wirkung der Faſſaden im ganzen keineswegs beeinträchtigt.

421. Rektorenpalaſt in Raguſa.

In die Kategorie der vorgenannten Stadthäuſer gehört auch der Rektorenpalaſt in Raguſa mit ſeiner intereſſanten Säulenhalle und dem Hof mit der offenliegenden Treppe, die aber erſt 1667 hinzugefügt wurde. Der Bau ſelbſt wurde 1388 angelegt; 1435 zerſtörte ihn eine Pulverexploſion; 1462 wurde er von einer gleichen Kataſtrophe heimgeſucht. 1464 wurde *Michelozzo* zu einem Gutachten über ſeine Wiederherſtellung berufen; mit ihm kam ein Dalmatiner Landeskind, *Giorgi Orsini*, der dann wohl den Bau wieder in Ordnung zu bringen hatte, da es ſich damals wahrſcheinlich nur um Ausbeſſerungen handeln konnte [229]).

Abb. 603.



Grundriß des Rathauſes in Brescia [230]).

422. *Palazzo del Consiglio* in Verona.

Mit den mittelalterlichen Reminiſzenzen bricht *Fra Giocondo* (1435—1517) bei dem *Palazzo del Consiglio* zu Verona. Seine Autorſchaft wird zurzeit angezweifelt.

Das Werk atmet heitere Ruhe und Fröhlichkeit; alles finſtere, dumpfe Weſen iſt daraus verbannt. Eine tiefe Loggia mit einer Rundbogenſtellung auf Marmorſäulen, bei der die Bogen unmittelbar auf die korinthiſierenden Kapitelle geſetzt ſind, bildet das Erdgeſchoß, das nur 5 Stufen über den Gehweg erhoben iſt und nach dieſem durch eine Baluſtrade abgeſchloſſen wird; über ihm erhebt ſich ein durch Pilaſter gegliedertes Obergeſchoß mit prächtig ſchönen Doppelfenſtern, das durch ein antikiſierendes Hauptgeſims abgeſchloſſen iſt, auf dem, den Pilaſtern entſprechend, Freifiguren aufgeſtellt ſind. Geſimsgliederungen, Pilaſterfüllungen, Kapitelle ſind vergoldet, die Wandflächen in Felder eingeteilt und bunt bemalt bei edelſter Bildung aller Einzelheiten. Im vollen Sonnenſchein, bei blauer Luft — ein wunderbares Architekturbild, das der vorausgegangenen Kunſtepoche und den es umgebenden Bauwerken unter Lachen den Fehdehandſchuh hinwirft! Das Innere, ſtark umgebaut, enthält noch einige ſchöne Marmortüren (vergl. Faſſadenzeichnung auf Abb. 97).

423. *Loggia del Consiglio* in Padua.

Auf gleicher Höhe ſteht die von *Biagio Rossetti* erbaute köſtliche *Loggia del Consiglio* in Padua, ein Frührenaiſſancewerk edelſter Art (Abb. 602), aus weißem Kalkſtein ausgeführt. Auf hohem Sockel ruht die Säulenhalle, zu der eine mächtige Freitreppe hinanführt. Die Fenſter des Obergeſchoſſes ſind zu zweien und dreien gekuppelt, über denen ſich ruhige, breite Mauerflächen und ein etwas dürftiges Hauptgeſims aufbauen.

424. *Palazzo comunale* in Brescia.

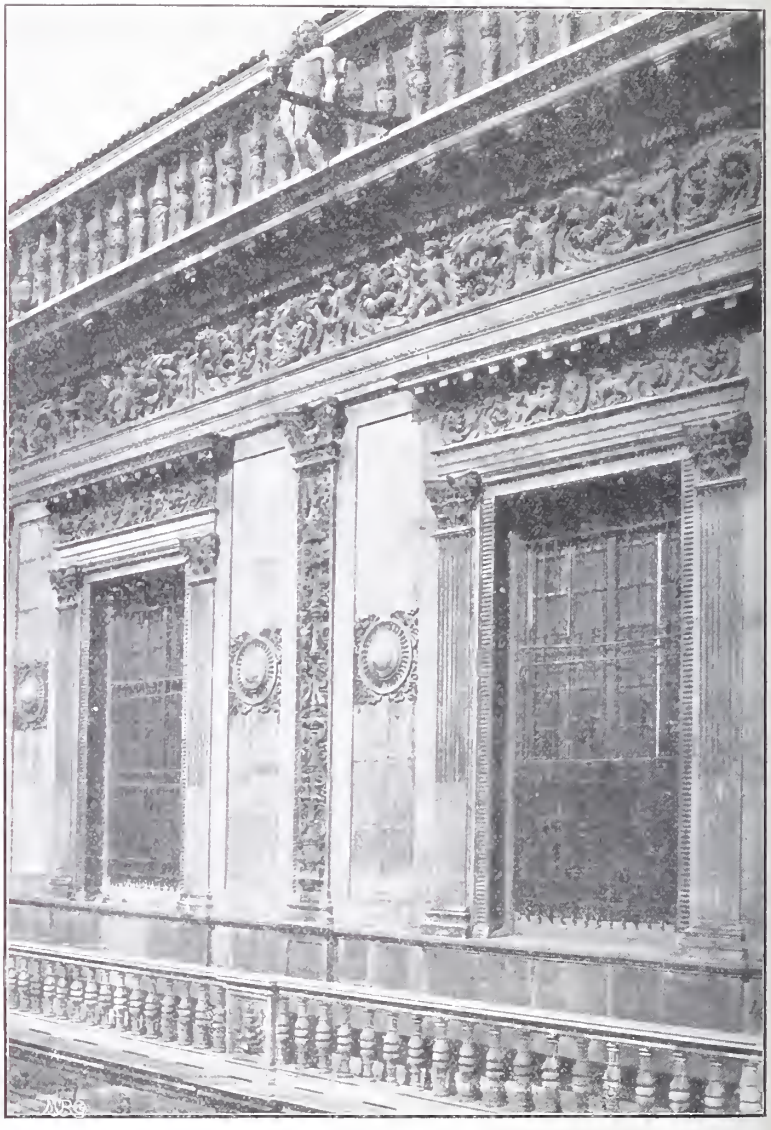
Von gleichfalls edler Geſamterſcheinung iſt der von *Formentone* 1503 begonnene *Palazzo comunale* in Brescia, »*la Loggia*« genannt. Der von allen Seiten freiſtehende Bau iſt der Tiefe nach im Erdgeſchoß in zwei ungleich große Ab-

[229]) Siehe auch: Berlepsch, H. E. u. F. Weysser. Bauten in und um Raguſa. Zeitſchr. f. Bauw. S. 217 ff.

[230]) Fakſ.-Repr.: Hauser, A. Stil-Lehre der architektoniſchen Formen der Renaiſſance. 2. Aufl. Wien 1899. S. 35 (Fig. 25).

ſchnitte zerlegt, von denen der eine die von 4 Säulen getragene, mit 9 Kreuzgewölben überſpannte, mächtig wirkende Halle einnimmt (Abb. 603[230]). Eigenartig eingebaute korinthiſierende Wandſäulen gliedern die kräftigen Pfeiler, die das Obergeſchoß aufnehmen. Die Zwickel der Tragbogen ſchmücken tiefliegende Medaillons mit Büſten römiſcher Kaiſer. Die Wandflächen des Obergeſchoſſes ſind mit gerade überdeckten Fenſtern verſehen, die durch Pilaſter mit reich ornamentierten Gebälken umrahmt und außerdem durch Stockwerks-Pilaſter gegliedert ſind. Die rechts und links derſelben angeordneten, langgeſtreckten Felder ſind mit Scheibenmedaillons aus dunklem Marmor geſchmückt, während alle übrigen Teile des Gebäudes aus weißem angefertigt ſind; ein antikes Gebälke mit reichem Frieſe ſchließt die Faſſade nach oben ab, die überdies noch durch eine Baluſtrade mit vorgeſtellten Amphorenträgern als Waſſerſpeier gekrönt wird. Das Äußere iſt mehr gefällig ſchön als ernſt. Die Fenſter im Obergeſchoß werden dem *Palladio* und der Fries dem *Sansovino* zugeſchrieben; die Baluſtrade iſt ſpäteren Datums, wie auch der hinter ihr aufgebaute, unvollendete Oktogonbau (Abb. 605).

Abb. 604.



Einzelheit der Rathausfaſſade in Brescia.

Im Jahre 1575 zerſtörte eine Brand den großen Saal und das gewölbte, mit Blei gedeckte Dach, wobei auch wertvolle, dem *Tizian* zugeſchriebene Bilder zu Grunde gingen. *Vanvitelli* verdarb 1769 das Äußere mit ſeinem Auf-

bau (Abb. 605), und jetzt (1902) will man wieder Hand an den Bau legen und durch Umbau das wunderbare Werk zerftören, ftatt es pietätvoll zu erhalten!

Als ausgefprochenes, herberes Werk der italienifchen Frührenaiffance (XV. Jahrhundert) ift noch der *Palazzo Pretorio* in Lucca von *Matteo Civitale* (?) zu nennen, der an der Vorderfeite eine Halle mit vier auf Säulen ruhenden halbkreisförmigen Bogenftellungen aufweift, auf denen das Obergefchoß mit toskanifchen Doppelfenftern und durchbrochenen oberen Rundfüllungen ruht. Über diefem ift ein Halbgefchoß mit kleinen Rechteckfenftern und ein korinthifches Konfolengefimfe angeordnet.

425. *Palazzo Pretorio* in Lucca.

Abb. 605.

Faffade des Rathaufes in Brescia.

Die fog. Bafilika in Vicenza und der diefer gegenüberliegende *Palazzo del Capitano* (jetzt *Municipio*) dürfen hier wohl noch als die prächtigften Kommunalbauten angeführt werden. Der Kern jener, ehemals *Palazzo della Ragione*, mit dem anftoßenden 82 m hohen, fchmalen, roten Backfteinturm hat noch eine Spitzbogenarchitektur und wurde erft 1549 mit den wunderbaren, aus weißem Marmor ausgeführten Bogenhallen des *Palladio* umzogen.

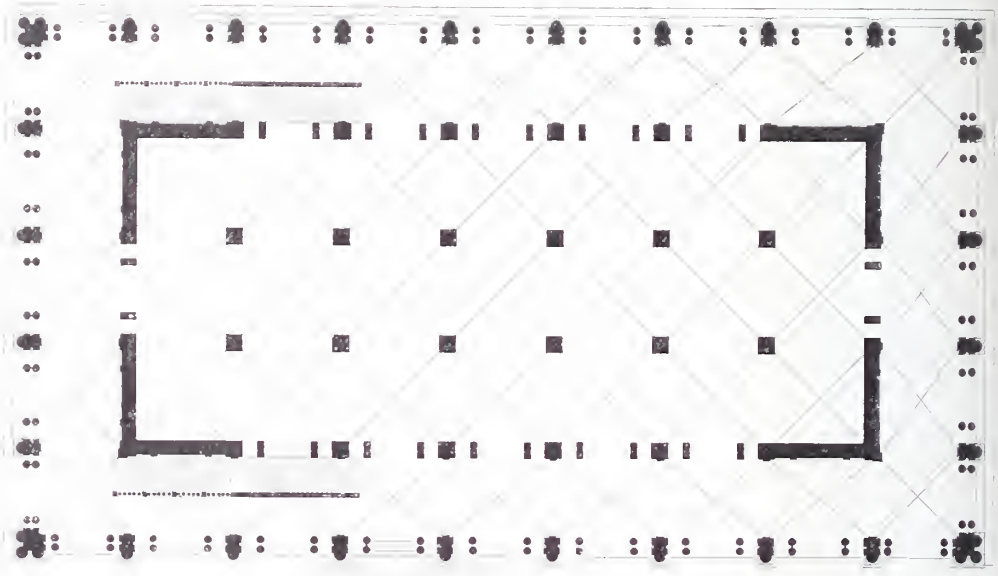
426. Bafilika und *Municipio* in Vicenza.

Der Grundplan (Abb. 606) enthält zu ebener Erde innerhalb der 4 Mauern eine mit Kreuzgewölben überfpannte innere Halle, deren Decke von 12 Pfeilern getragen wird. Die Treppen zum Obergefchoß liegen frei innerhalb der Umgänge und führen zu dem mächtigen, einfchiffigen Saale, der mit einem muldenförmigen aus Bohlenbogen konftruierten Dache (Abb. 607) überdeckt ift. Zur Aufhebung des Seitenfchubes find zwei eiferne Zugftangen übereinander eingelegt, die in der genannten Abbildung, um die Form des Daches und der anfallenden Binder nicht zu ftören, weggelaffen find [231]).

[231]) Auch im fog. *Salone* des mittelalterlichen *Palazzo della Ragione* — als „*Juris Basilica*“ 1172—1219 in Padua gebaut, die einen Saal von 83 × 28 m Bodenfläche bei 24 m Höhe hat, der aber erft 1420 hinzukam — find die ähnlichen,

Das Äußere gehört jedenfalls zu den glanzvollſten Leiſtungen der ſpäteren Renaiſſance, zugleich iſt es das Hauptwerk *Palladio*'s (Abb. 608), ſolid und im dauerhafteſten, vornehmſten Material ausgeführt unter Verwendung großer Werkſtücke, wie die Keilſteine der Bogen, die alle Durchbinder ſind, ebenſo die Architrave, zu denen nur ganze Platten genommen wurden, beweiſen. Nicht leicht wird ein großartigeres und ſchöneres Architekturbild irgendwo auf Gottes weiter Erde wieder gefunden werden, als wenn man aus der Seitenſtraße heraus, an welche das *Municipio* ſtößt, den Blick über den Platz nach der Baſilika ſchweifen läßt, mächtiger noch wirkend bei ſinkender Sonne, wo Turm und Dach in Glut getaucht erſcheinen, während die weißgrauen

Abb. 606.



Grundriß der Baſilika in Vicenza.

Architekturen der Baſilika mit einem bläulichen Schimmer ſich bedecken und Ruhe und Schweigen auf dem Platze herrſcht!

427. Glocken- und Uhrtürme.

Wenn nun angeführt wurde, daß bei manchen Profanbauten, mit ihnen zugleich oder ſpäter erſt hinzugefügt, Beobachtungs-, Signal- und Uhrtürme, auch Glockentürme (*Campanile*) als wirkungsvolle architektoniſche Zugaben zu verzeichnen ſeien, ſo ſpielen ſie doch in den meiſten Fällen in Verbindung mit öffentlichen Bauten eine bedeutende Rolle. Sie erhöhen die Wirkung und Bedeutung eines Baues und beſtimmen vielfach den Charakter des Stadtbildes.

428. Hiſtoriſches.

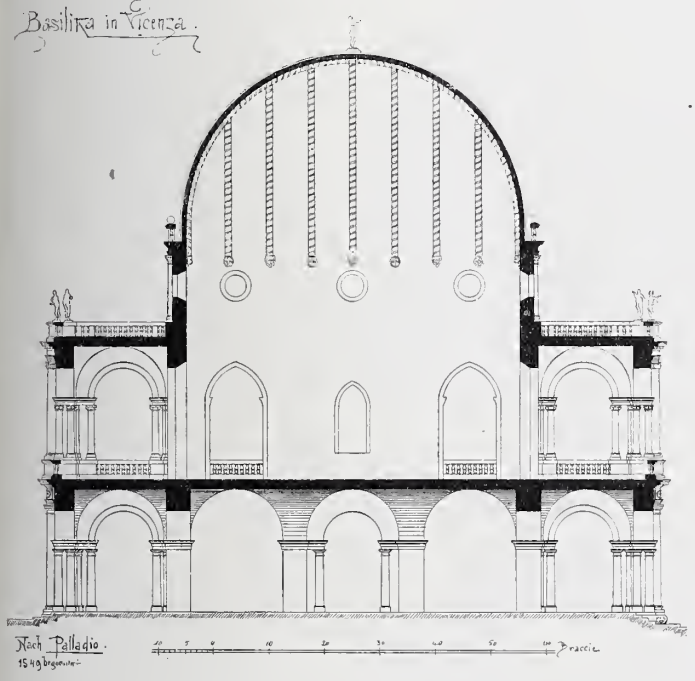
Urſprünglich aus fortifikatoriſchen Gründen ſind ſie mit den Befeſtigungswerken einer Stadt im Zuſammenhang erbaut wie bei den Aſiaten, Griechen

aus 3 Bohlenſtärken zuſammengefügten Binder der Höhe nach gleichfalls zweimal verankert, wobei die Zugſtangen zweimal aufgehängt ſind. Die Längsverbindungen werden in beiden Fällen durch die innen ſichtbar auftretenden Bretter der Dachſchalung bewirkt; der Seitenſchub iſt durch die genannten, an den Bohlenpaaren angebrachten eiſernen Zugſtangen unmittelbar aufgehoben.

und Römern. In dieſem Sinne ſpielen ſie noch eine hervorragende Rolle im Mittelalter bis in die Zeit der Renaiſſance oder bis zum Gebrauch der ſchweren Feuerwaffen.

Kaiſer *Konſtantin* dachte den Türmen noch eine weitere Rolle zu, indem er auch die chriſtlichen Gotteshäuſer mit ſolchen verſah, um von ihnen aus die Gläubigen zum Gottesdienſt zu rufen durch weithin ſchallende Glockenzeichen. Sie wurden Glockenträger, *Campanile* (*Campana*, die Glocke), einfache, iſoliert ſtehende Hochbauten mit Schallöffnungen und Dächern verſehen. Einer ſpätern Zeit erſt war es vorbehalten, eine organiſche architektoniſche Verbindung zwiſchen Glockenturm und Gotteshaus zu ſchaffen. Auch der Iſlam machte von der Einrichtung, von einem hohen Standorte aus die Gläubigen zum Gebet zu rufen, Gebrauch durch Errichtung von Minarets bei ſeinen Moſcheen. Mit der Zeit wurden aus dieſen Stundenverkündiger für die Bewohner einer Stadt. Vornehme Römer führten die Einrichtung der Stundenverkündigung, für ihren privaten Gebrauch, durch hierzu beſtimmte Sklaven in ihren Wohnungen ein. Klanglos, aber ſichtbar für die große Menge, bediente man ſich von den älteſten Zeiten an der Sonnenuhren für die Stundenbeſtimmung, die an öffentlichen Plätzen aufgeſtellt waren (Pnyx in Athen, Pergamon, vergl. *Vitruv*, Lib. IX). Sie ſollen von dem Chaldäer *Borosus* erfunden worden ſein. Chaldäiſche, phönikiſche und ägyptiſche Prieſter, griechiſche Philoſophen, Phyſiker und Aſtronomen beſchäftigten ſich mit deren Ausführung und *Demokritos* ſchrieb über ſie 410 vor Chr. eine Abhandlung. Die Sonnenuhren wanderten in der Folgezeit auf die Wandflächen der Glockentürme der chriſtlichen Kirchen. Dieſe hatten nun doppelte Zweckbeſtimmung: Gebetrufer und Zeitangeber — letzteren Beruf wenigſtens bei hellem Wetter und Sonnenſchein.

Abb. 607.



Querſchnitt der Baſilika in Vicenza.

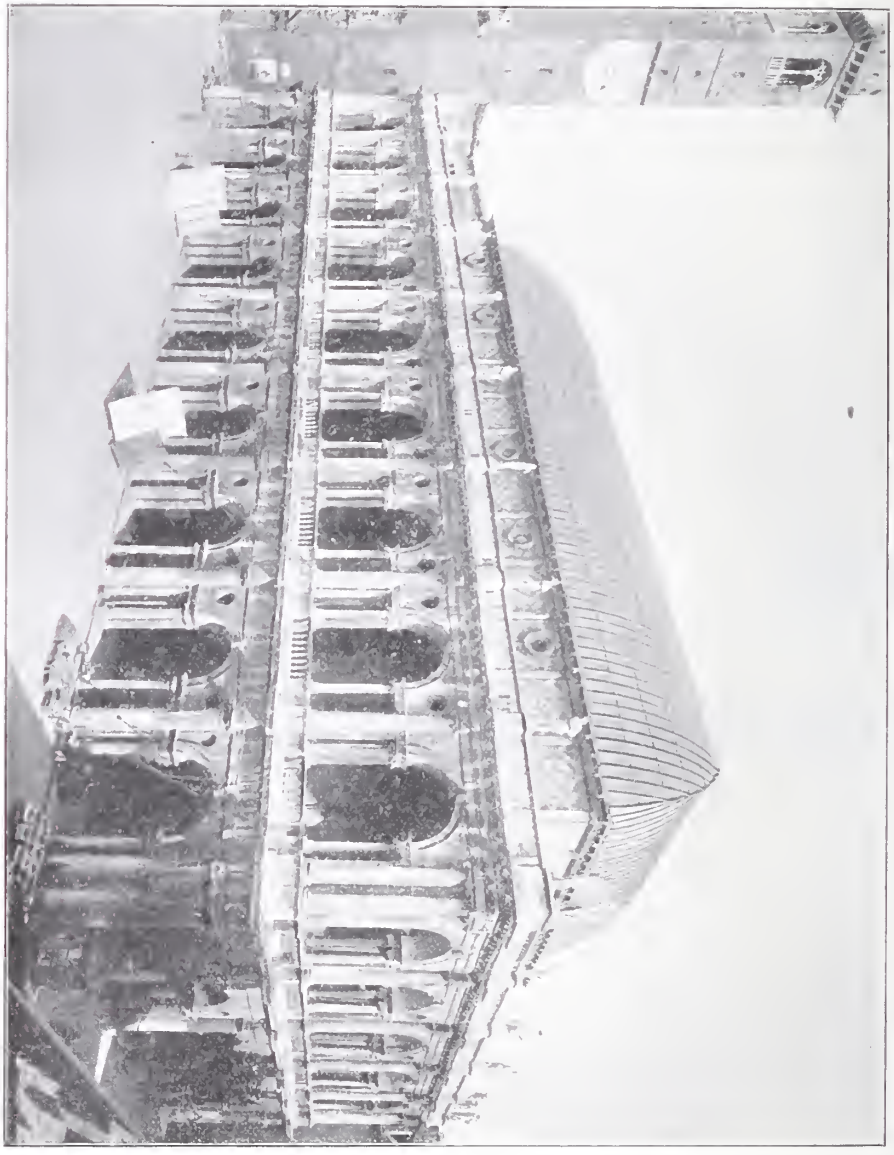
429. Sonnenuhren.

Die Kirche bedient ſich wohl gerne der doppelten Beſtimmung ihrer zum chriſtlichen Wahrzeichen gewordenen Türme; aber auch die weltlichen Machthaber wollten ſie als Vorrichtungen für das Abgeben von Alarmzeichen und für das Ableſen der Tagesſtunden für ſich in Anſpruch nehmen. Sie hatten alſo auch für die weltlichen Behörden die gleiche doppelte Beſtimmung und Bedeutung ihrer Machtſtellung. Die nicht zu allen Tages- und Jahreszeiten

430. Turmuhren.

431. Turmuhren mit Schlagwerk und Stundenzeiger in Vicenza.

funktionierenden Sonnenuhren konnten nicht mehr genügen, man fuchte nach neuen Mitteln für die Verkündigung der Stunden, man griff zum Schlagwerk, das weithin tönend den Stundengang den Stadtbewohnern verkünden follte, mit dem noch ein mächtiges Zifferblatt mit Stundenzeiger verbunden war. Der Werdegang fei durch ein Beifpiel klar geftellt: Im Jahre 1174 wurde von der

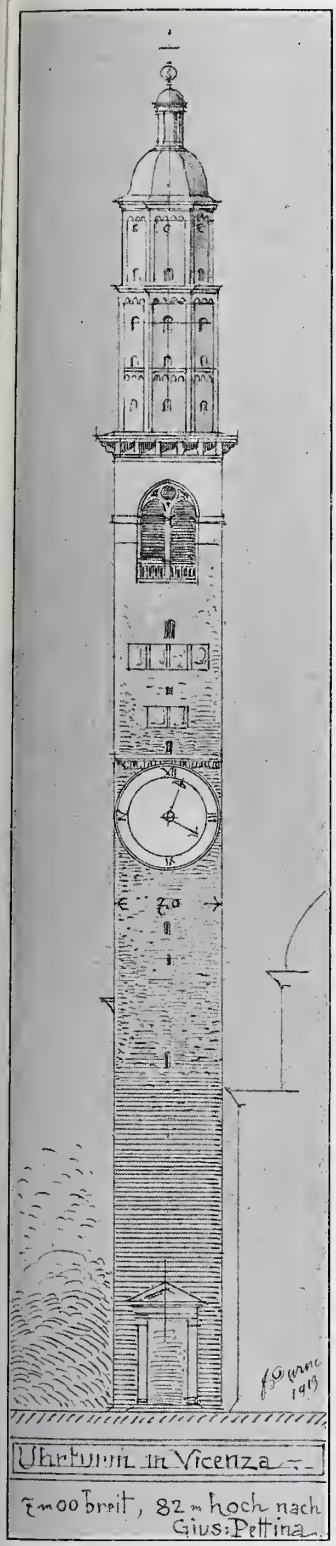


Faffade der Bafilika in Vicenza.

Abb. 608.

Familie *Bissari* ein Herrenfitz mit einem Turm an der *Piazza delle Erbe* in Vicenza erbaut, der 1226 an die Gemeinde verkauft wurde und in dem der *Podestà* mit feiner Familie Wohnung nahm. Der aus roten Backfteinen erbaute Turm wurde dabei bis zur Höhe der Doppelfenfter, d. h. bis zur Glockenftube geführt und 1446 bis zu einer Höhe von 82 m gebracht, bei einer unveränderten glatten Breitfeite von 7 m. Eine erfte Glocke erhielt er 1320 und

Abb. 609.



Uhrturm bei der Baſilika in Vicenza.

1377 wurde die erſte Uhr mit Glockenſchlag angebracht »*che diede il tocco delle ore a quasi tutta la città*«. Nachdem er 1347 einem Erdbeben widerſtand, wurde er 1526 mit einer weiteren Glocke der »*Campana del Regno*« ausgeſtattet. Das Zifferblatt nimmt heute noch die Turmbreite von 7 m ein und iſt in halber Höhe des Turmes eingeſetzt (vergl. Abb. 609). Vom Palaſtturm, durch den Glockenturm zum Uhrturm mit Schlagwerk, Stundenzeiger und Zifferblatt — das Schickſal ſo vieler anderer. Dieſe letzte Einrichtung nahm ſpäter auch die Kirche für ſich in Anſpruch bei ihren Turmbauten. Nachdem ihr kombiniertes Geläute ſich zur „Artillerie der Geiſtlichkeit“, nach einem Diktum *Napoleon*'s herausgebildet hatte, durfte auch der weithin hörbare Stundenſchlag nicht fehlen.

Reine Uhrtürme »*Torre dell'Orologio*« ſind am *Palazzo del Capitano* zu Padua[232]), von *Falconetto* (1458—1534) in ſtattlicher Größe erbaut, wenngleich der Palaſt als Ganzes genommen, nicht von hohem Belang iſt; dann der 1496—99 ausgeführte beim Eingang in die *Merceria* am *Markus*-Platz zu Venedig. Auf deſſen Plattform ſtehen zwei eherne Rieſen (von *Rizzo*), die auf einer freihängenden Glocke die Stundenzahl anſchlagen. Das Werk wird zurzeit dem *Mauro Coducci* aus Bergamo zugeſchrieben, die vergoldete Madonna daſelbſt ſoll aus der Werkſtatt der *Lombardi* ſtammen (vergl. Abb. 610). 432. Reine Uhrtürme in Padua. 433. Venedig.

Eine Wiederholung des Motives der ehernen Glockenſchläger findet ſich auf dem Uhrturm in der Nähe des *Palazzo Civico* zu Udine (vergl. Abſchn. XXI, Abb. 682: Marktplatz in Udine). 434. Udine.

Von hohem Intereſſe ſind die »*Note storiche*« von *Alfonso Rubbiani* über den »*Orologio del Comune di Bologna*« (Bologna bei *Nicòla Zanichelli* 1908) mit den beigefügten Abbildungen, deren für uns wichtigſte in Abb. 611 wiedergegeben iſt unter dem Titel »*L'Orologio di Palazzo dal* 1492—1550. *Progetto di Ristauro.* Seine jetzige Geſtalt und ſeine Lage auf der Ecke des gewaltigen Bauwerkes, hinter dem mittelalterlichen Zinnenkranz und über dem gotiſchen, dreigeſchoſſigen Arkadenbau, iſt im ganzen beibehalten und hat nur in der Faſſung des Zifferblattes und der Zufügung einer Madonnennniſche über dieſem, nach dem Vorbilde an dem *Orologio* zu Venedig aus der Zeit von 1492—99, eine Änderung erfahren. 435. Bologna.

232) Eine Abbildung in „*Italia artistica*“. Nr. 65. Padua. S. 130.

Es find demnach nur zwei Gruppen zu unterfcheiden, wovon die eine die Anordnung des Turmes über dem Wehrgang wie beim Florentiner *Palazzo vecchio* zum Vorbild hat, die andere einen von Grund aus für fich entwickelten Turmbau aufnimmt, der am Rathaus zu Siena in vollendeter Weife zum Ausdruck gebracht worden ift.

436. Signal- und Glockentürme.

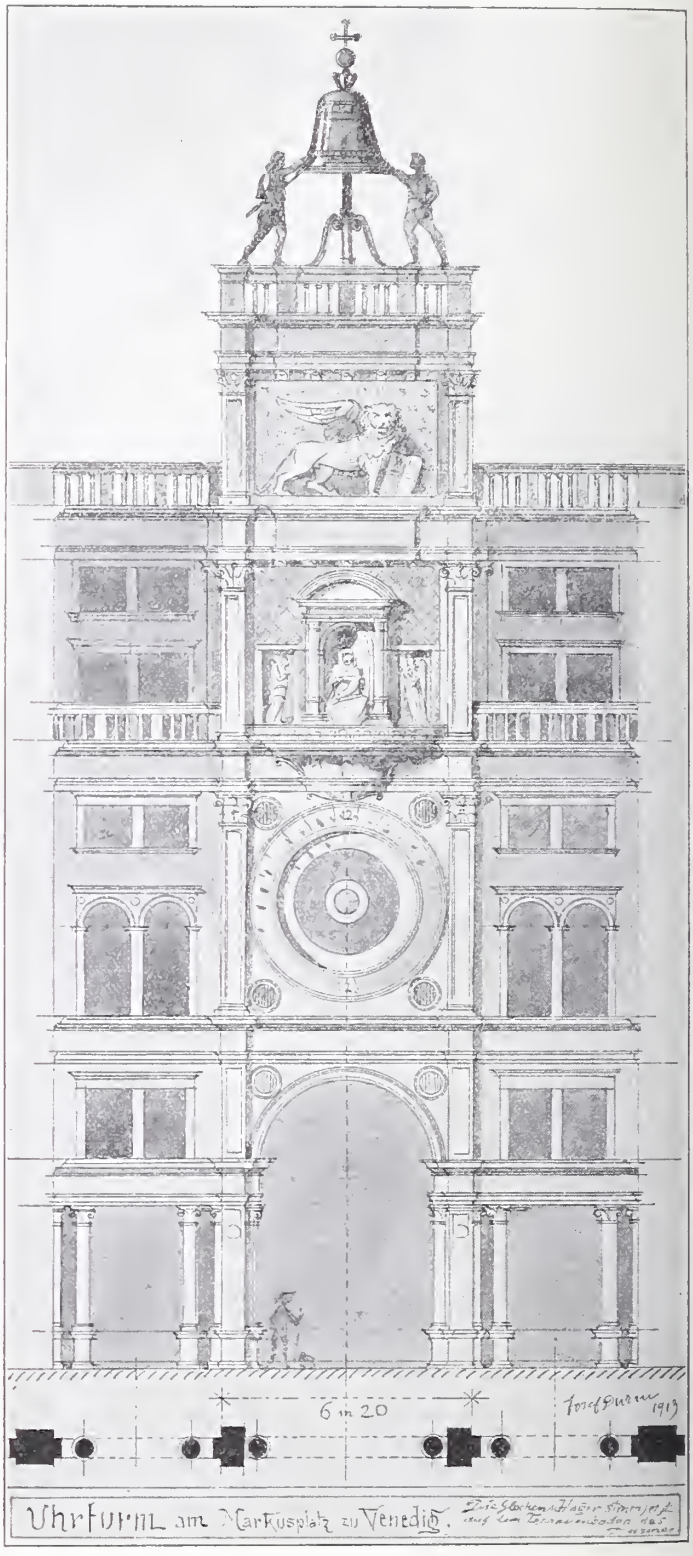
Anders geftaltet und noch mehr gefchloffen im Aufbau find die Beobachtungs-, Signal- und Glockentürme, für die der *Markus*-Turm (*Campanile di S. Marco*), der 98 m hohe viereckige Glockenturm zu Venedig, maßgebend geblieben ift.

437. *Markus*-Turm zu Venedig.

Mit feinem Aufbau wurde ums Jahr 900 begonnen — urfprünglich als Glockenturm *Torre dell' Orologio* gedacht — wurde er 1148 und 1329 erneuert, 1512 umgebaut und 1902 ftürtzte er in fich zufammen, 1905 wurde fein Neubau begonnen, um jetzt wieder in feiner urfprünglichen Geftalt dazuftehen.

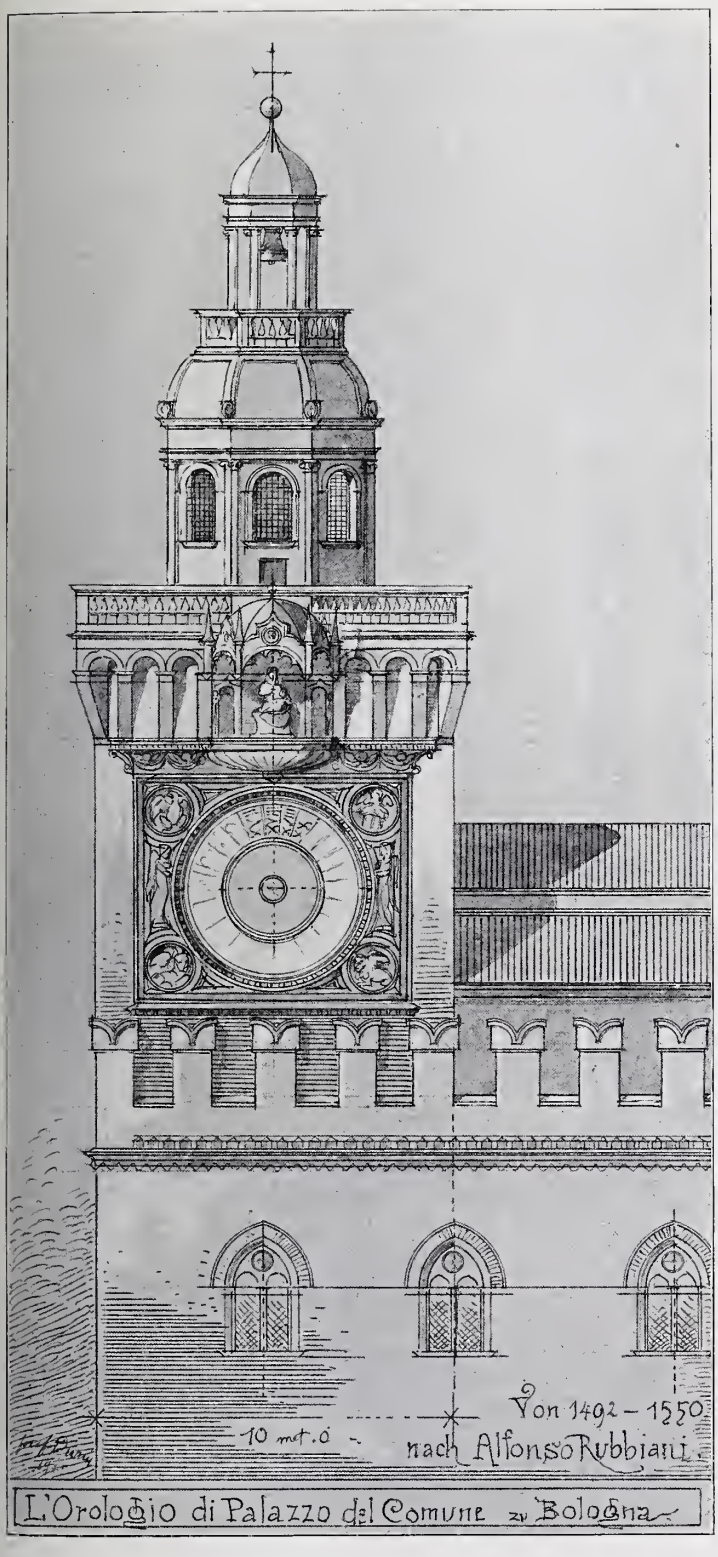
Abb. 612 zeigt feinen Grundriß, den Querfchnitt und die Art feiner Fundation vor dem Einfturz, nach meinem Auffatz in der Süddeutfchen Bauzeitung (München, Jahrgang 1902) auf den ich in

Abb. 610.



Uhrturm bei der *Merceria* zu Venedig.

Abb. 611.



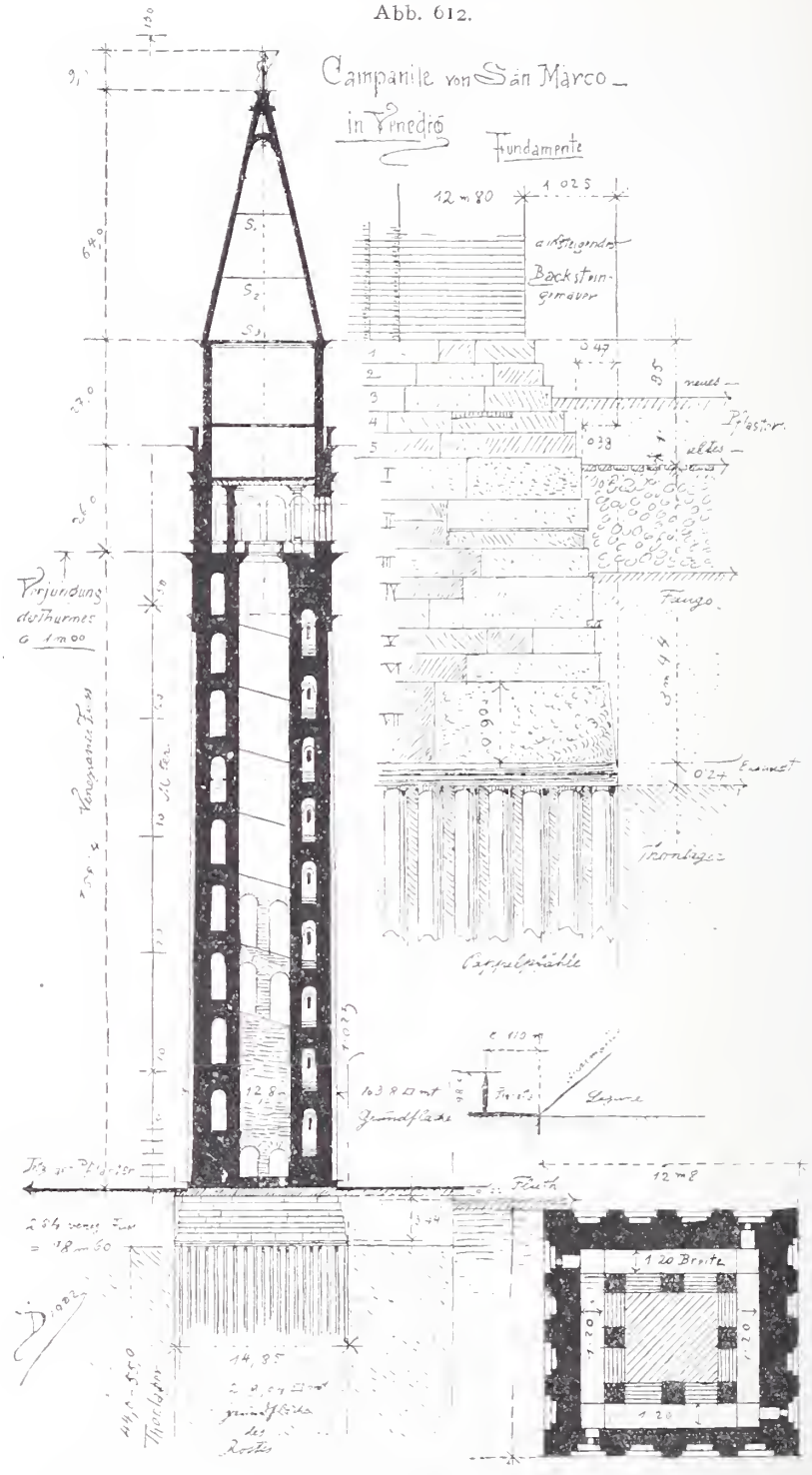
Uhrturm zu Bologna.

den Einzelheiten hin verweifen muß. Der Unterbau war und ift wieder durch Lifenen der Höhe nach gegliedert und durch ein Gurtgefimfe abgefchloffen, über dem fich eine offene Loggia zu je vier Öffnungen auf jeder Seite erhebt, darüber ift ein fenfterlofer attikaartiger Aufbau angeordnet, auf dem die vierfeitige Pyramide des Turmhelmes, mit einer Engelfigur auf der Spitze, den Abfchluß bildet.

Die Abb. 612 bis 615 zeigen, was die italienifchen Architekten nach dem großen Unglück mit ihrem *Campanile* gemacht haben. Die Darftellungen find der franzöfifchen Zeitfchrift *»L'Illustration«* vom 20. April 1912 entnommen.

An guten Ratfchlägen hat es den berufenen italienifchen Technikern nicht gerade gefehlt, die auch nicht immer unter fich einig waren, über das, was gefchehen follte. Von Deutfchland und Öfterreich gingen manche abenteuerliche Anfichten über die Urfachen des Einfturzes und noch fchlimmere über eine Neugeftaltung des

Abb. 612.

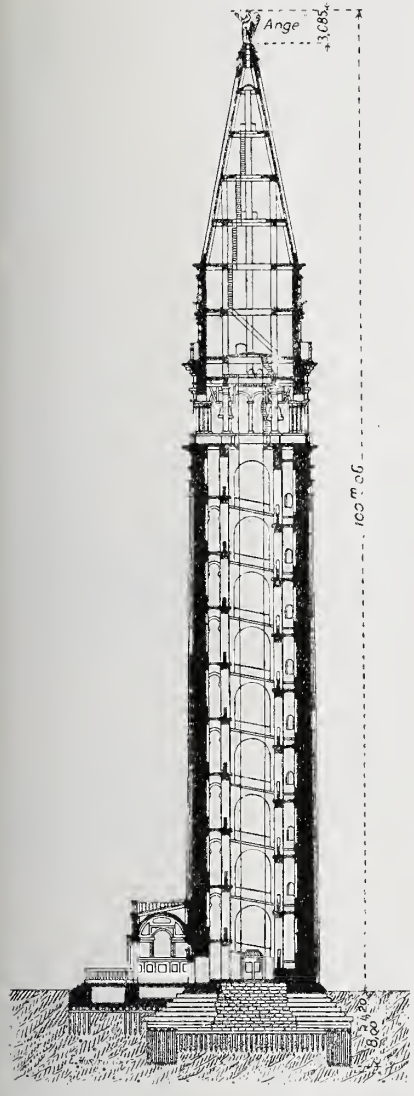


Der *Campanile* in Venedig und seine Fundation vor dem Einsturz.

438. Neugestaltung des *Campanile*.

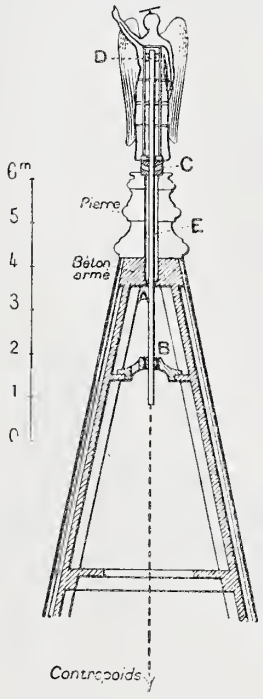
Turmes im „Geiste unserer Zeit“ (wo ist der?) und auch über die zu verwendenden Baumaterialien ein. Als ob hier das eigene Land nicht das beste böte! In Italien hätten höchstens Mailand oder die Riviera mit Stilneuerungen auf-

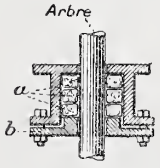
Abb. 613.



Campanile in Venedig nach dem Einſturz.

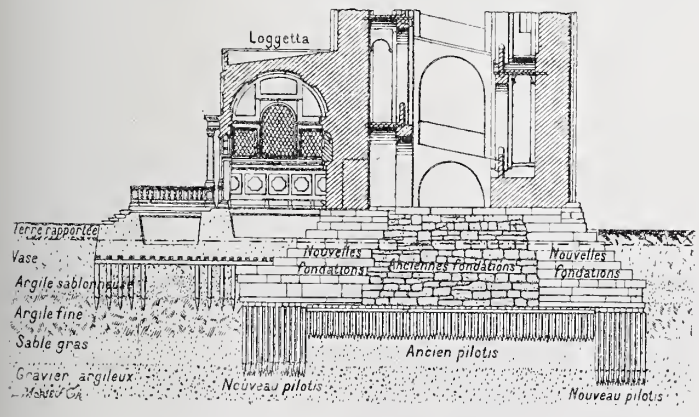
Abb. 614.





Drehbare Figur auf der Spitze des neuen *Campanile* in Venedig.

Abb. 615.



Neue Fundation und Innenbau des *Campanile* in Venedig.

warten können. Aber der geſunde Sinn blieb Sieger und man baute das wieder in gleicher Weiſe auf, was man eingebüßt hatte. Die Außenarchitektur wurde beibehalten, die Konſtruktion im Innern aber leichter und wohl auch beſſer durchgeführt, wodurch die Gewichte und damit die Preſſungen des Untergrundes vermindert wurden.

Der alte Pfahlroſt wurde wohl belaſſen, der neue hinzugekommene aber in ſeiner Ausdehnung vergrößert; die neuen Pfähle, welche die alten umgeben (vergl. Abb. 615), wurden tiefer gerammt bis auf den »*Gravier argileux*«.

Die alten Steinfundamente ſind bis zu den innern Mauerflächen des alten oder auch des neuen Turmes, was gleichbedeutend iſt, belaſſen worden, von da ab ſind aber neue bis an die Grenzen der Pilotage ausgeführt worden, die das neue Turmgemäuer d. h. die Umfaſſungsmauern tragen (vergl. Abb. 613, Schnitte durch den Neubau). So dürfte man wohl nach reiflicher Überlegung das Richtige getroffen haben und die gewohnte gute Arbeit der Italiener

bei Bauausführungen bietet weitere Garantien. Abb. 614 gibt die Konſtruktion der neuen Turmſpitze mit der Engelfigur.

f) Spitäler und Armenhäuſer.

439. Spitäler.

„Ein trauriger Zweck, aber eine heitere Außenſeite“ ſagt *Sabellicus* von einem Venezianer Lazarett, und dieſer Satz gilt für die meiſten Hoſpitäler Italiens.

Wie Kirchen und Paläſte wurden auch dieſe Bauten mit „ſchönheitsfroher Renaiſſancekunſt“ bedacht, wobei aber Größe und Zweckmäßigkeit, die heute noch unſere Bewunderung erregen, nicht außer acht gelaſſen wurden.

Wer freilich an jene Bauten und ihre Einrichtungen den Maßſtab anlegen will, den unſere heutigen Mediziner diesſeits der Alpen geſchaffen haben, der tut einen Mißgriff; er geht aber auch fehl, wenn er glaubt, daß die Italiener des XX. Jahrhunderts ſich das Gute unſerer Einrichtungen nicht auszueignen verſtänden.

Dieſe Monumente der Frömmigkeit und des Edelſinnes der Bürger und der Machthaber gehen in Italien bis in das XIII. Jahrhundert zurück, aus welcher Zeit die beim Beginne der Renaiſſance in hohem Anſehen ſtehenden Spitäler *Maria della Scala* in Siena und das 1285 in Florenz geſtiftete von *Maria Nuova* ſtammen. Beide Anſtalten ſollten durch den Bau des *Spedale Maggiore* in Mailand übertroffen werden.

440. *Spedale Maggiore* in Mailand.

Filarete gibt über letzteres in ſeinem Traktate über die Baukunſt[233]) ausführliche Auskunft, indem er einen Bericht an ſeinen Fürſten mit den Worten einleitet: „Ich will Euch eines aufführen, wie ich in Mailand eines gebaut habe, und Euch deſſen Anordnung mitteilen. Nachdem der Platz beſtimmt war, wurde die Ausdehnung des Baues auf 400×160 Braccien feſtgeſtellt, der ſchön und zum Dienſte der kranken Männer und Weiber, auch der unehelich geborenen Kinder tauglich ſein ſollte.“ Weiter wurde ein beſonderer Nachdruck auf die Bequemlichkeit und Säuberung der Aborte gelegt, welcher Anforderung durch die Lage des Stadtgrabens, der dem Bauplatz entlang floß, entſprochen werden konnte, der auch zur Aufnahme alles im Spital entſtehenden Unrates benutzt werden ſollte.

Filarete beſpricht dann die Einzelmaße ſeines Planes, ſeine Fundamente und Kanäle innerhalb dieſer[234]), hierauf das Erdgeſchoß, die Lage der Kellerſohle, die er 1 Braccie höher legt als diejenige der Waſſerläufe, welche die Aborte ſpülen, dann dieſe ſelbſt: zwiſchen je zwei Betten ein Türchen, das in das Gewölbe führt, wo die Kranken ihre Sitzgelegenheit mit der Öffnung finden, durch die jeder Unrat in den Kanal geht, in dem das Waſſer läuft. In letzterem ſpült und entfernt das Waſſer alles, und kein Geruch kann ſich verbreiten, weil dieſe Aborte zunächſt noch die weitere vorzügliche Einrichtung haben, daß ſie immer verſchloſſen, durch das Waſſer geſpült und geſäubert werden, und weil ferner alle 10 Braccien voneinander je zwei Luftſchächte angebracht ſind, die durch beſtimmte Pfeiler in die Höhe geführt werden. Sollten dieſe Aborte je einmal übel riechen, ſo lüften ſie ſich durch dieſe Schachte, die bis über die Dächer reichen. Sie faſſen aber auch noch das Regenwaſſer von den letztern auf, das ſie in die Spülkanäle leiten.

---

[233]) Herausg. von W. v. Oettingen. Wien 1890. S. 332 ff.

[234]) Siehe ebendaſ. S. 338.

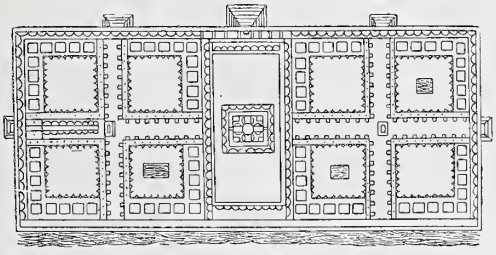
Dann kommt die Anlage der äußeren und inneren Treppen, hierauf die Anordnung der Nebenräume, als Verbandſtuben, Apotheken, Badeſtuben und dergl., ferner diejenige der Krankenſäle, des Haupthofes zwiſchen der Männer- und Frauenabteilung, des Leichengewölbes, der Wohnung der Geiſtlichen, der Spitalkirche, die Anlage der Männer- und Frauenabteilung, der Wirtſchaftsräume uſw. Nichts iſt überſehen, nichts vergeſſen; über alles iſt nachgedacht; der Architekt verliert ſich nicht in den Faſſaden; er legt beſonderen Wert auf die Zweckmäßigkeit und die techniſchen Einzelheiten.

Abb. 616.

Anſicht des *Spedale Maggiore* in Mailand nach *Filarete*.

Dem gedachten Traktat ſind eine Grundrißſkizze und eine Faſſadenzeichnung beigegeben, die wir nach *v. Oettingen*'s Schrift in Abb. 616 u. 617 wiedergeben.

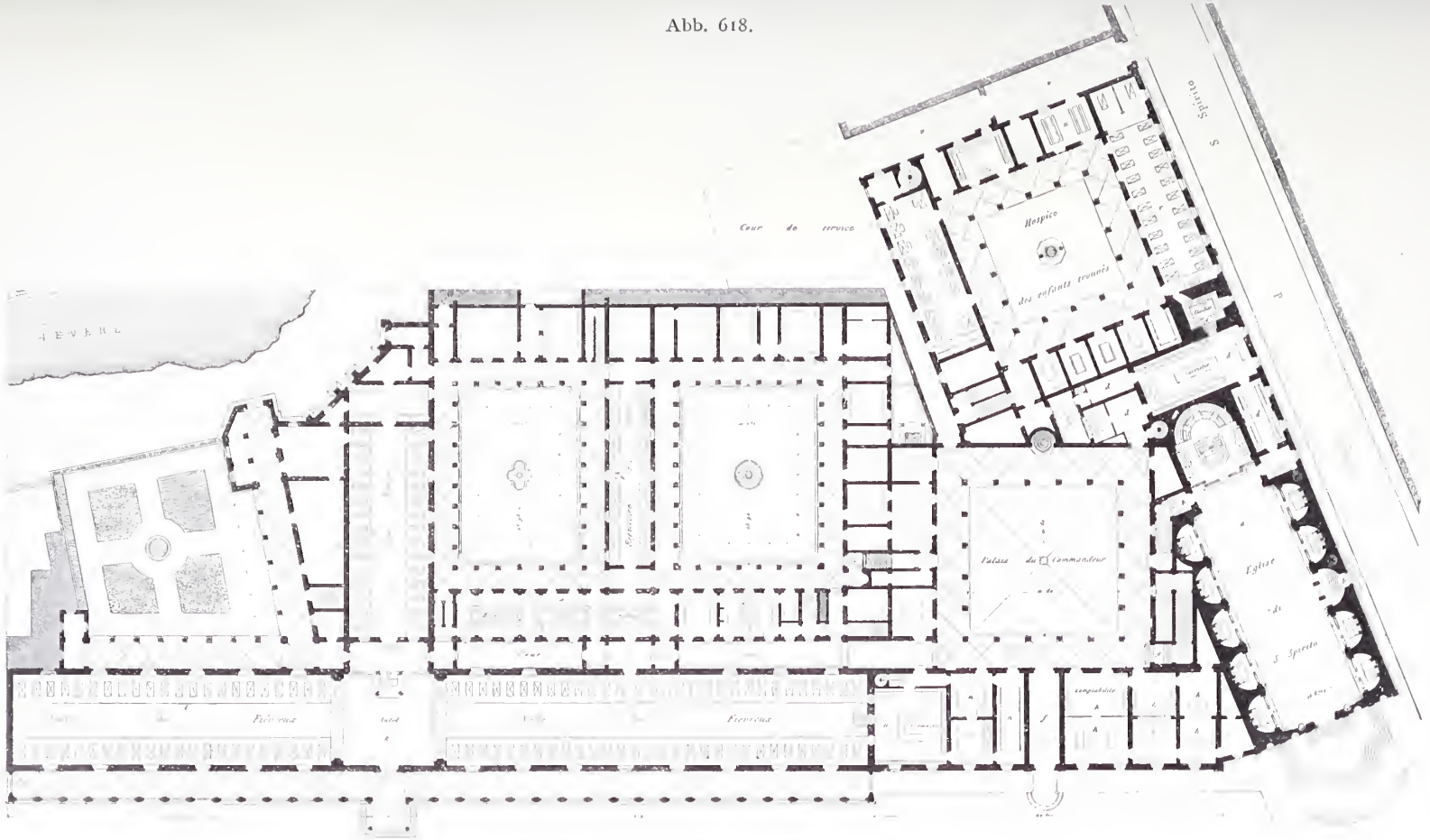
Abb. 617.



Grundriß des *Spedale Maggiore* in Mailand nach *Filarete*.

Von *Filarete*'s Plan wurde aber nur der rechte Flügel und dieſer nur in vereinfachter Form ausgeführt. Der Grundſtein wurde unter großen Feierlichkeiten am 4. April 1457 gelegt, der Bau von *Filarete* ſelbſt bis 1465 weitergeführt, zu welcher Zeit er den Intrigen ſeiner Mailänder Werkmeiſter und Kollegen weichen mußte. »*Jo ci sono malveduto*«, ſchrieb er zu jener Zeit, anläßlich der ihm widerfahrenen Behandlung. Nach ſeinem Weggang wurde der Bau von *Solari* und anderen lombardiſchen Baumeiſtern geleitet. Von *Ricchini* (1624) wurde der prächtige, von Renaiſſance-Bogenhallen umgebene Haupthof vollendet, *Carlo Buzzi* und *Giorgio Rossoni* übernahmen nach *Ricchini* die Fortführung des Werkes und brachten es 1806 zu Ende.

Abb. 618.



Spedale S. Spirito in Rom[235]).

[235]) Fakf.-Repr. nach: LETAROUILLY, a. a. O. Bd. III, Pl. 250.

Drei und ein halbes Jahrhundert wurde fomit daran gearbeitet. Bei feiner Außenarchitektur, die nach dem Vorgetragenen eines einheitlichen Charakters entbehrt, bleiben aber immer die bereits genannten Spitzbogendoppelfenfter, welche die intereffante Verbindung von gotifchen und antikifierenden Formen zeigen, die aus tiefroter Terrakotta hergeftellten Umrahmungen mit ihren aufftcigenden Weinreben und in diefen emporkletternden Putten ein Ruhmestitel des *Filarete* und der erwachenden Renaiffance.

Abb. 619.

Teilanficht der Hofarkaden im *Spedale degli Innocenti* in Florenz.

Neun teilweife von Säulenhallen umzogene Binnenhöfe find mit der Zeit, wie im Plane *Filarete*'s, zur Ausführung gelangt, umgeben von den verfchiedenen Anftaltsbauten, die eine räumliche Abfonderung der verfchiedenen Kranken ermöglichen und fo groß bemeffen find, daß den einzelnen Baulichkeiten Luft und Licht in reichlichem Maße zugeführt werden kann. Dasfelbe gilt auch von den mächtigen Krankenfälen, bei denen die Betten fämtlich weit geftellt find und in denen der einzelne Kranke über einen Luftraum verfügt wie in keinem anderen Spitale der Welt [236].

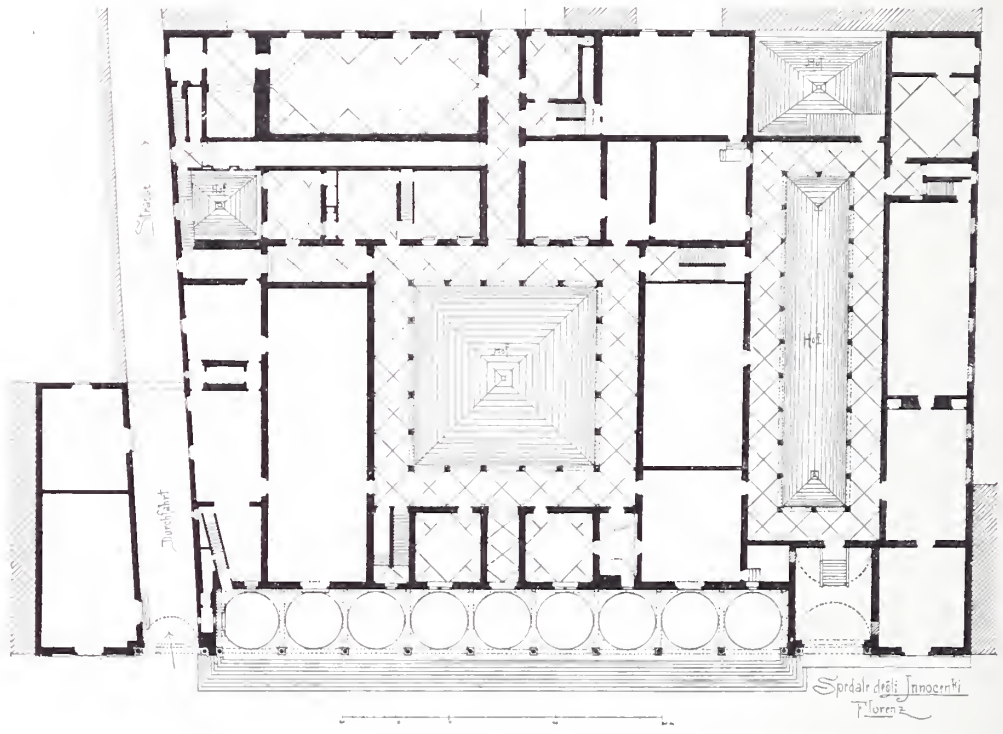
[236] F. Cassina gibt in dem Werke „*Le fabbriche più cospicue di Milano*“ (Mailand 1844) die Pläne der heutigen Anlage mit dem Vermerk, daß fie in bezug auf Großartigkeit des Gedankens und des Reichtums der Ausführung in Europa an erfter Stelle genannt werden müßten.

Der von *Filarete* in Ausſicht genommen geweſene kirchliche Kuppelbau mit vier minaretartigen Flankentürmchen, inmitten des großen Mittelhofes, das hochragende Denkmal chriſtlicher Religion, unterblieb und mußte einer mäßigen Hoſpitalkapelle weichen, welche die Mittelpartie einer Seite des großen *Ricchini*-Hofes teilweiſe einnimmt.

441. *Spedale San Spirito* in Rom.

Als eine Gründung aus der Zeit *Innocenz III.* ſei das 1198 geſtiftete *Spedale S. Spirito* in Rom genannt, das durch *Sixtus IV.* 1471 und nach ihm von *Innocenz VIII.* durch Zubauten zum bedeutendſten Spitale Roms erhoben wurde. Viele von dieſen wurden durch *Baccio Pintelli* hergeſtellt, vielleicht auch durch

Abb. 620.



Grundriß des *Spedale degli Innocenti* in Florenz.

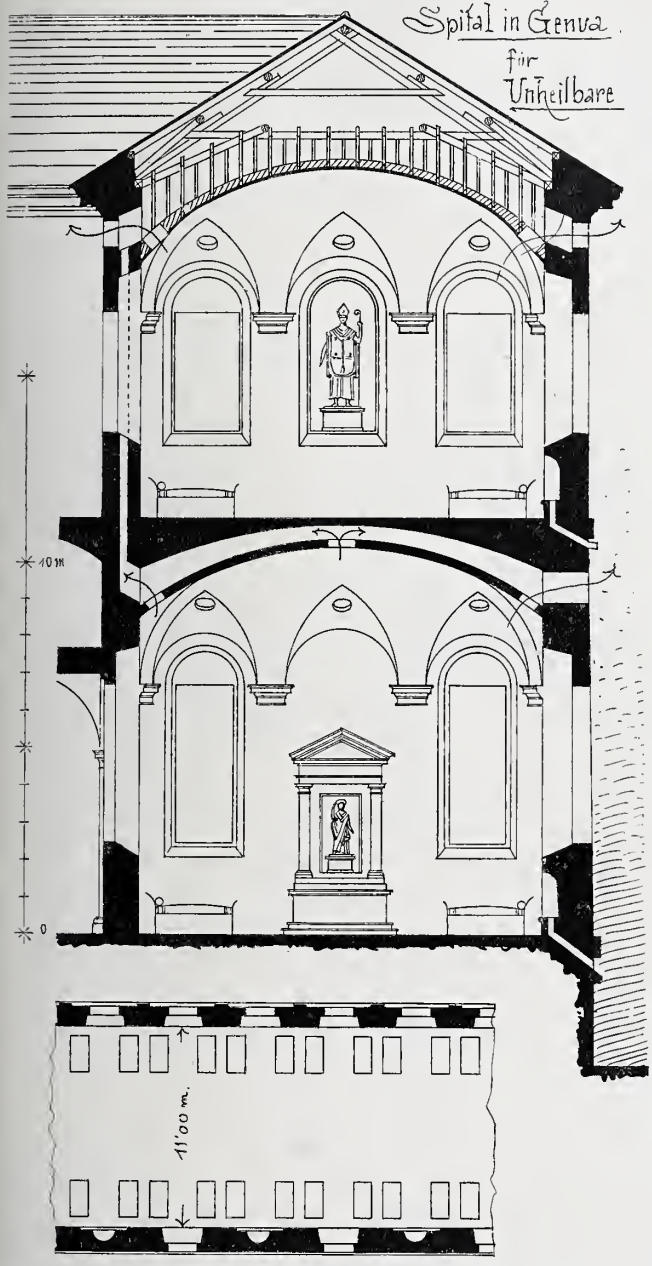
Pollajuolo, andere von *Antonio da Sangallo* und durch *Fuga*. Der Altar inmitten des großen Saales iſt von *Palladio*.

Der Bau enthält jetzt einen mächtigen, einſchiffigen Saal für Fieberkranke, einen winkelrecht daraufſtoßenden für Verletzte; Räume für chirurgiſche Operationen, weitere große und kleine Gelaſſe für verſchiedene Kranke, zuſammen 12 Säle mit 1680 Betten; dann ein anatomiſches Muſeum, eine Bibliothek, Apotheke, Inſtrumentenzimmer uſw. und in einem Anbau das Hoſpiz für Findelkinder und einen weiteren für die mit anſteckenden Krankheiten Behafteten dieſe Räume können 800 und 500 Pfleglinge aufnehmen (Abb. 618[235]).

Eine andere Anlage in Rom erſcheint noch wegen der außerordentlichen Einfachheit des Baues erwähnenswert: das aus dem Ende des XV. Jahrhunderts ſtammende Spital *S. Giovanni de' Genovesi*, von dem vornehmen Genueſen

Maria Duce Cigala gegründet. Manches iſt auch in dieſem Spital mit der Zeit verbaut worden; doch iſt der Hof unberührt geblieben.

Abb. 621.



Ventilationsanlage und Querſchnitt durch die Krankenſäle im Spital für Unheilbare zu Genua.

442. *Spedale degli Innocenti* in Florenz.

Als eine vorwiegend architektoniſche Leiſtung darf das *Spedale degli Innocenti* in Florenz bezeichnet werden, das auf Koſten der Seidenwirkerzunft von *Brunellesco* 1419 begonnen und 1427 von *Francesco della Luna* weitergeführt, aber erſt 1451 vollendet wurde. Seine weite luftige Säulenhalle auf hohem Stufenbau nach dem Platze, aus dem graugrünen Mancigno-Sandſtein angefertigt, mit den reizenden Terrakottamedaillons der *Robbia* als Schmuck der Bogenzwickel, mit dem niedrigen Obergeſchoß und feinen einfachen ſpitzgiebeligen Rechteckfenſtern und verputzten Mauerflächen bleibt eine unantaſtbare Leiſtung der Florentiner Frührenaiſſance. Von der architektoniſchen Durchbildung des quadratiſchen Binnenhofes gibt Abb. 619 Aufſchluß, während Abb. 620 ein Bild der geſamten Grundrißanordnung gibt.

443. Ragufa.

Florenz weiſt in dieſem Bau eines der erſten Findelhäuſer auf, wogegen die Vorſtadt Pile von Ragufa den Anſpruch macht, eines der erſten Findelhäuſer Europas (1432) beſeſſen zu haben.

444. Genua.

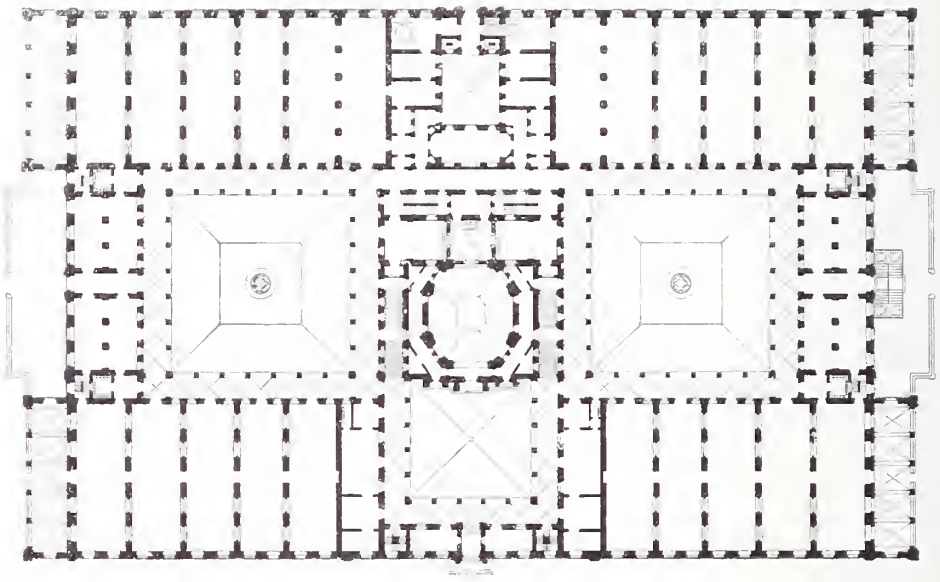
Eine größere Krankenhausanlage iſt das 1420 auf Koſten eines gelehrten Juriſten unter der Leitung des Architekten *A. Orsolino* erbaute Spital für Unheilbare in Genua, *Pammatone* genannt, mit ſeinem 20×36^{m} meſſenden Hofe und ſeinen Krankenſälen von 95^{m} Länge bei 11^{m} Höhe. Durch das aus weißem Marmor aufgeführte Portal, ein großartig angelegtes Veſtibül führt der Weg in das Innere in einen überraſchend ſchönen Hof. Zuerſt nur für Frauen beſtimmt,

wurde es durch Hinzufügen eines weiteren Baukörpers für Männer erweitert. Intereſſant iſt bei den Krankenſälen die Art der Abführung von Unreinlichkeiten und der Ventilation (Abb. 621). Dieſe wird nach einem eigenartigen Syſtem bewirkt, indem zwiſchen der Decke des Saales und dem Fußboden des Obergeſchoſſes ein Hohlraum gelaſſen iſt, der mit Abzugsſchloten verſehen und durch kleine Fenſter erhellt wird, um eine wirkſame Durchlüftung des Hohlraumes zu ermöglichen. Nach dieſem ſind vom Saale aus Öffnungen mit von unten regelbaren Klappen angebracht, durch welche der Austritt der Abluft aus dem Saale, ohne die Fenſter öffnen zu müſſen, erfolgen kann.

445. Piſtoja.

Zum Schluſſe und zur Bekräftigung des Ausſpruches des *Sabellicus* ſei nochmals des *Spedale del Ceppo* in Piſtoja gedacht, deſſen Gründung auch in die

Abb. 622.



Grundriß des *Albergo de'Poveri* in Palermo[237]).

Zeit von 1277 zurückreicht, das aber erneuert und mit dem prächtigen Vorbau geſchmückt wurde, mit der luftigen Halle und ihrem ewig ſchönen, bunten Majolikafrieſe von den *Robbia* (1525—35), die ſieben Werke der Barmherzigkeit darſtellend. Kann es eine erhebendere Außenſeite geben, einen beziehungsreicheren Schmuck für ein Spital als dieſen Fries?

446. *Lazaretto* für Peſtkranke in Verona.

Ein Lazarett für Peſtkranke und für ſolche, die mit anderen epidemiſchen Krankheiten behaftet ſind, iſt für die Stadt Verona von *Sanmicheli* erbaut worden. Sein Plan iſt im unten genannten Werke[238]) veröffentlicht. Um einen 240 m langen und 109 m breiten Hof ſind kleine, aneinanderſtoßende Einzelzellen 4,57 × 4,57 m Bodenfläche angeordnet mit einem vorliegenden Korridor von 3,43 m Tiefe und 4,90 m Höhe. Der Hof, in deſſen Mitte ein *Tempietto* ſteht, iſt durch Mauerzüge in vier Teile von unregelmäßiger Form geteilt, ſo daß ſtets ein Viertel des Tempelchens von den Zellenbewohnern eines Hofteiles aus geſehen werden

---

237) Fakſ.-Repr. nach: Hittorff, J. J. u. L. Zanth. *Architecture moderne de la Sicile.* Paris 1835.

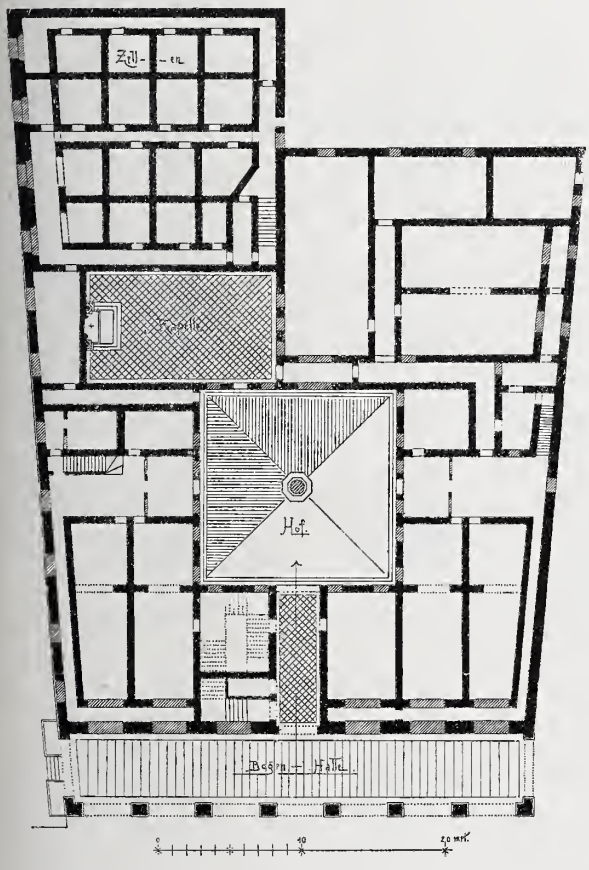
238) Ronzani, F. & J. Luciolli. *Les monuments civils, religieux et militaires de Michel Sanmichele, architecte Véronais.* Neue Ausg. von L. Dianoux. Genua 1878. Taf. 58—60.

kann. Anfchließend an den Zellenbau find Verwaltungsräume und die Dienftwohnung des Direktors angelegt.

Vasari fagt von diefem Bau, „daß er fehr viel fchöner hätte werden können, wenn unter den Gründern mehr Leute von Seelengröße fich befunden hätten.“

Andere auf wohltätigen Stiftungen beruhende Bauten find die zur Aufnahme von Armen beftimmten, meift großartigen, in Italien unter dem Namen *Alberghi de' Poveri* bekannten Afyle, die durchweg der fpäten Zeit der Renaiffance angehören. Es find alle mehr oder weniger Wohltätigkeits- und Korrektionshäufer. Arme beiderlei Gefchlechtes und jeden Alters werden aufgenommen; Waifen und Findelkinder lernen ein Handwerk; Männer und Frauen werden zu Arbeiten aller Art angehalten; die Wohltätigkeit öffnet eine Zufluchtsftätte für Schwache; die Gerechtigkeit fchafft Räume zur Beftrafung der Schuldigen. 447. Armenhäufer.

Abb. 623.



Grundriß des Gefängniffes in Venedig.

Eine der bemerkenswerteften und größten Anlagen als Afyl für Arme befitzt Genua in feinem *Albergo de' Poveri*[239]). Diefer Bau wurde 1654 nach den Plänen *Antonio Corradi's* begonnen, aber erft durch *Baptista Ghiro* vollendet. Er hat 165×145^{m} Frontlänge und umfaßt 4 Höfe und große Doppeltreppen. Den Mittelpunkt bildet eine Kirche, wie dies auch beim großen *Albergo de' Poveri* in Palermo der Fall ift, deffen Grundriß Abb. 622[237]) wiedergibt. Das Bauwerk wurde 1746 von dem Architekten *Orazio Turatto* begonnen, aber niemals vollendet. Ein umfäultes Atrium liegt vor der Anftaltskirche; zwei Säulenhöfe find rechts und links von derfelben angelegt, an welche fich Arbeitsfäle, Schlaffäle und Speifefäle mit ihrem Zubehör anfchließen. 448. Genua. 449. Palermo.

Zu gleichem Zwecke wurde in Mailand 1759 die *Casa di Lavoro* vom Architekten *Crocec* und von *Fuga* 1751 der *Reclusio* oder *Seraglio* in Neapel gebaut. 450. Mailand und Neapel.

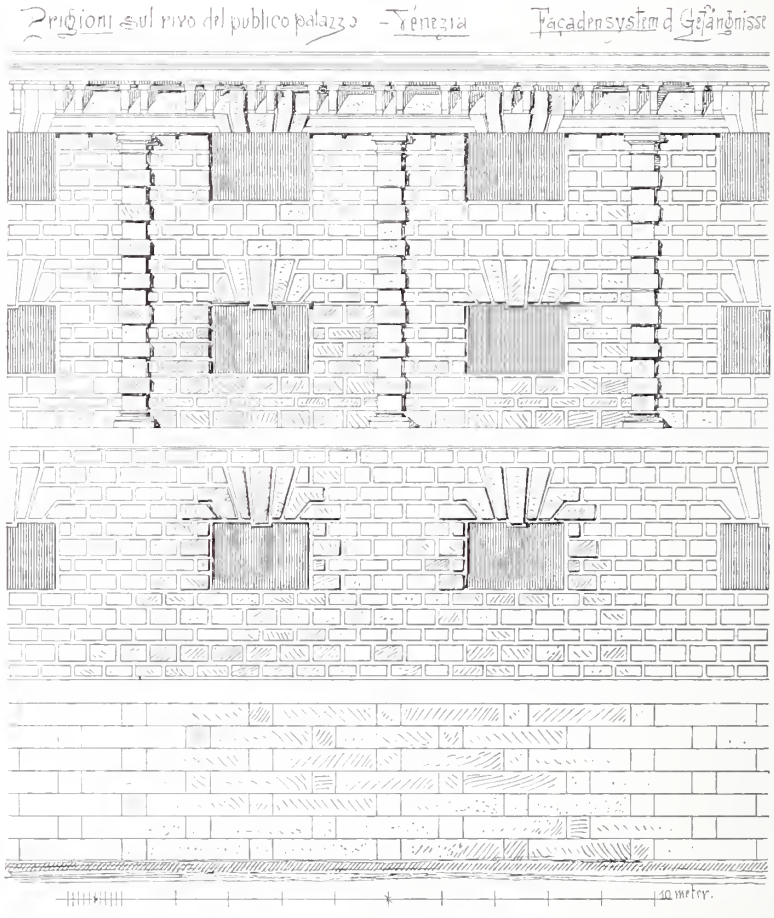
239) Vergl. die Veröffentlichung bei: Gauthier, M. *Les plus beaux édifices de la ville de Gênes.* Paris 1839.

g) Gefängniſſe.

451. *Carceri* in Rom und Venedig.

Die Verhängung von Freiheitsſtrafen für beſtimmte Vergehen iſt eine Maßnahme, welche erſt der neueren Zeit angehört und in der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts aufkam, wohl von England, Holland und dem deutſchen Norden ausgehend. In Rom baute *Innocenz X.* die unter dem Namen *Carceri nuovi* bekannten Gefängniſſe für Einzelhaft für junge Strolche und dergl. in den Jahren 1644—55 und *Clemens XI.* am gleichen Orte 1704 ein ſog. Beſſerungshaus.

Abb. 624.



Teilfaſſade des Gefängniſſes in Venedig.

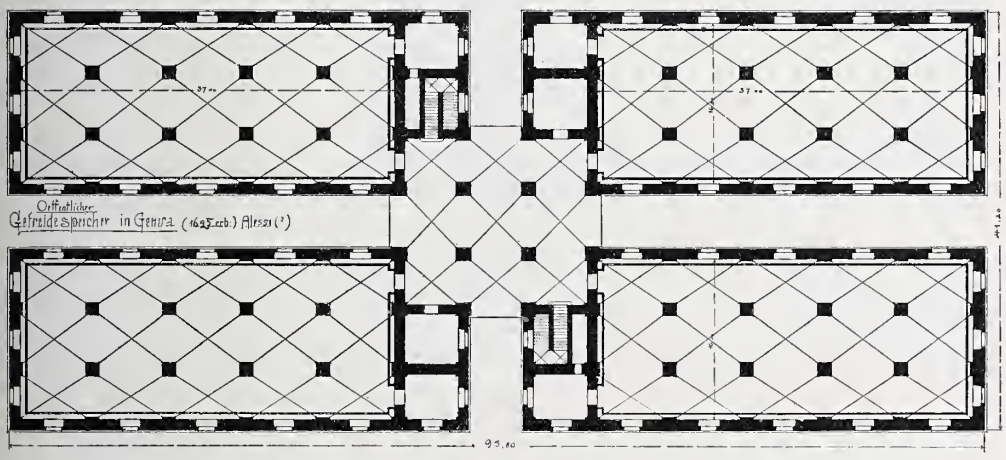
452. Gefängniſſe für Einzelhaft.

Aber ſchon früher ließ die Republik Venedig in den *Carceri* oder *Prigioni criminali* Gefängniſſe mit kleinen Einzelzellen nach dem Entwurfe des *Antonio da Ponte* (1589) erbauen, die als Gefängniſſe für leichte Verbrecher noch heute im Gebrauch ſind und von denen *John Howard* 1780 in ſeinem Werke über das Gefängniswesen ſagte, daß ſie die feſteſten ſeien, die er je geſehen, kein Fieber und keine nennenswerte Unordnung ſeien darin nachzuweiſen. Und *Thomaso Temenza* ſchreibt in der Lebensgeſchichte des *da Ponte*, in ganz Europa ſei kein ſo bequemes, ſtark und prächtig gebautes Gefängnis mehr. Es iſt aus iſtriſchen Kalkſteinen hergeſtellt, hat kleine, langgeſtreckte Fenſter mit dop-

pelten Eifengittern und faßt, ausfchließlich der ungefunden Zellen, die kein Licht und keine Ventilation haben, 400 Sträflinge.

Bemerkenswert ift, daß die Zellen nicht an die Umfaffungswände des Baues gelegt find, fondern daß dort ein fchmaler Gang fich hinzieht, von dem aus man erft in die Zellen gelangen kann. Ein Verkehr mit der Außenwelt, wie er bei unferen modernen Zellengefängniffen immerhin noch möglich ift, auch bei der Hochlage ihrer Fenfter, erfcheint hier ausgefchloffen (Abb. 623). Mit dem Dogenpalaft find diefe Gefängniffe durch den (1595—1605) von *Antonio Contino* erbauten *Ponte dei Sospiri* verbunden. Ihre fo eigenartig charakteriftifche Architektur ift für den Gefängnisbau bis auf unfere Zeit, allerdings meift unter Weglaffung der Ruftikapilafter (Abb. 624), typifch geworden[240]).

Abb. 625.



Grundriß eines Getreidefpeichers in Genua[242]).

h) Getreidefpeicher, Börfen, Markthallen und Loggien.

453. Getreidefpeicher.

Getreidefpeicher waren im Altertum fchon in Gebrauch[241]). Sie erhielten fich im Mittelalter und auch in der Zeit der Renaiffance in den großen Handelsemporien. In Florenz wurde an Stelle der Kirche *S. Michele in Orto* 1284 eine offene Kornhalle erbaut und dafür 1336—1412 das jetzige Gebäude *Or S. Michele* errichtet, bei dem nur das Untergefchoß kirchlichen Zwecken dient, während die oberen Gelaffe bis in die Mitte des XVI. Jahrhunderts als Getreidefpeicher benutzt wurden. Von der Renaiffancekunft blieb diefer Bau nicht unberührt, indem ihn *Donatello* (1413), *Ghiberti* (1414), *Verrocchio* (1483) und *Giovanni da Bologna* (1602) mit Statuen fchmückten.

Dem *Galeazzo Alessi* wird ein folcher Nutzbau in Genua zugefchrieben (1625), deffen Grundplan und Schnitte in den Abb. 625 u. 626[242]) wiedergegeben find. Vier fünfftöckige, gewölbte Magazinbauten find durch ein gemeinfames Veftibül zufammengefaßt und bilden ein ftattliches, einfaches Ganzes, das aber eines

[240]) Ich möchte nicht unterlaffen zu erwähnen, daß die Vorlage eines Ganges nach der Außenfeite des Gefängniffes auch in St. Petersburg durchgeführt wurde und dann von mir in dem großen Gefängniffe in Karlsruhe.

[241]) Siehe Teil II, Band 2 (Abb. 716 u. 717) 2. Aufl. diefes „Handbuches".

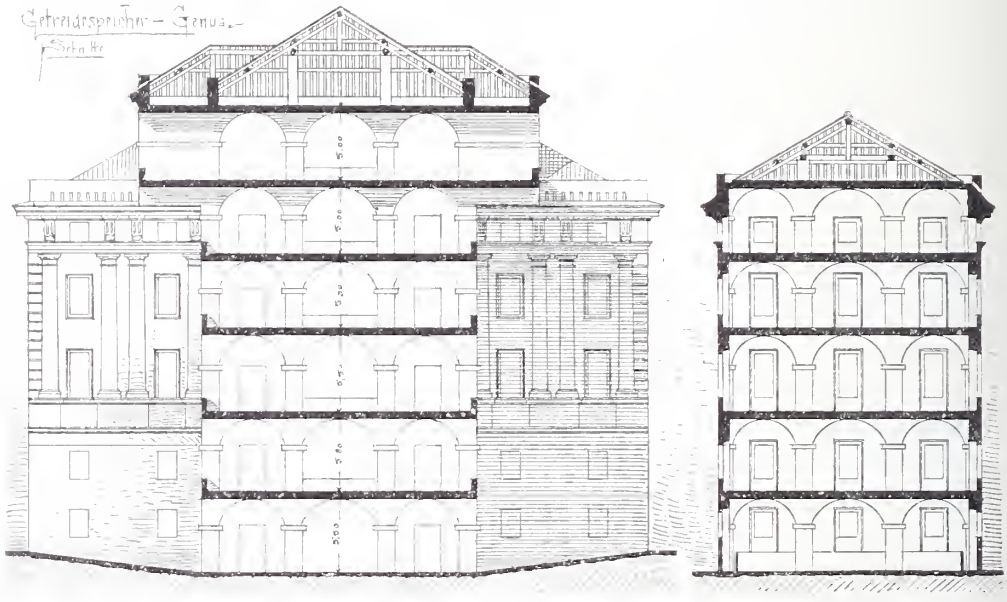
[242]) Nach: GAUTHIER, a. a. O.

Schmuckes der Faffadenflächen durch Pilafter doch nicht entbehrt. Nirgends ift die gemeine Nützlichkeit zum Ausdruck gebracht!

454. Börfen.

An diefe Magazinbauten fchließen fich die Börfen und Markthallen an, wo die Erzeugniffe und Waren gehandelt und zum Einzelverkaufe gebracht wurden.

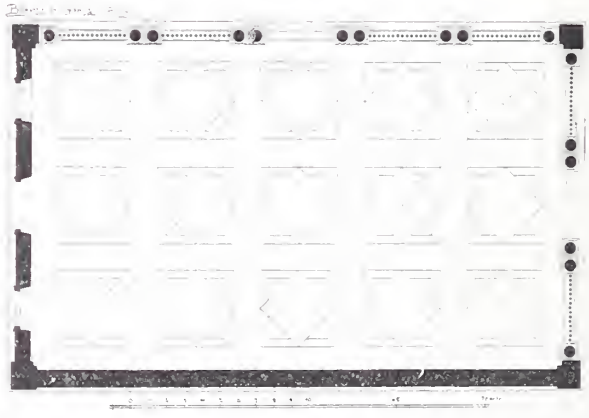
Abb. 626.



Querfchnitte des Getreidefpeichers in Genua[242]).

Als fchönftes Beifpiel einer Börfe mag die von *Alessi* in Genua erbaute erwähnt werden, die 1570 begonnen und 1596 vollendet wurde. Nach dem

Abb. 627.

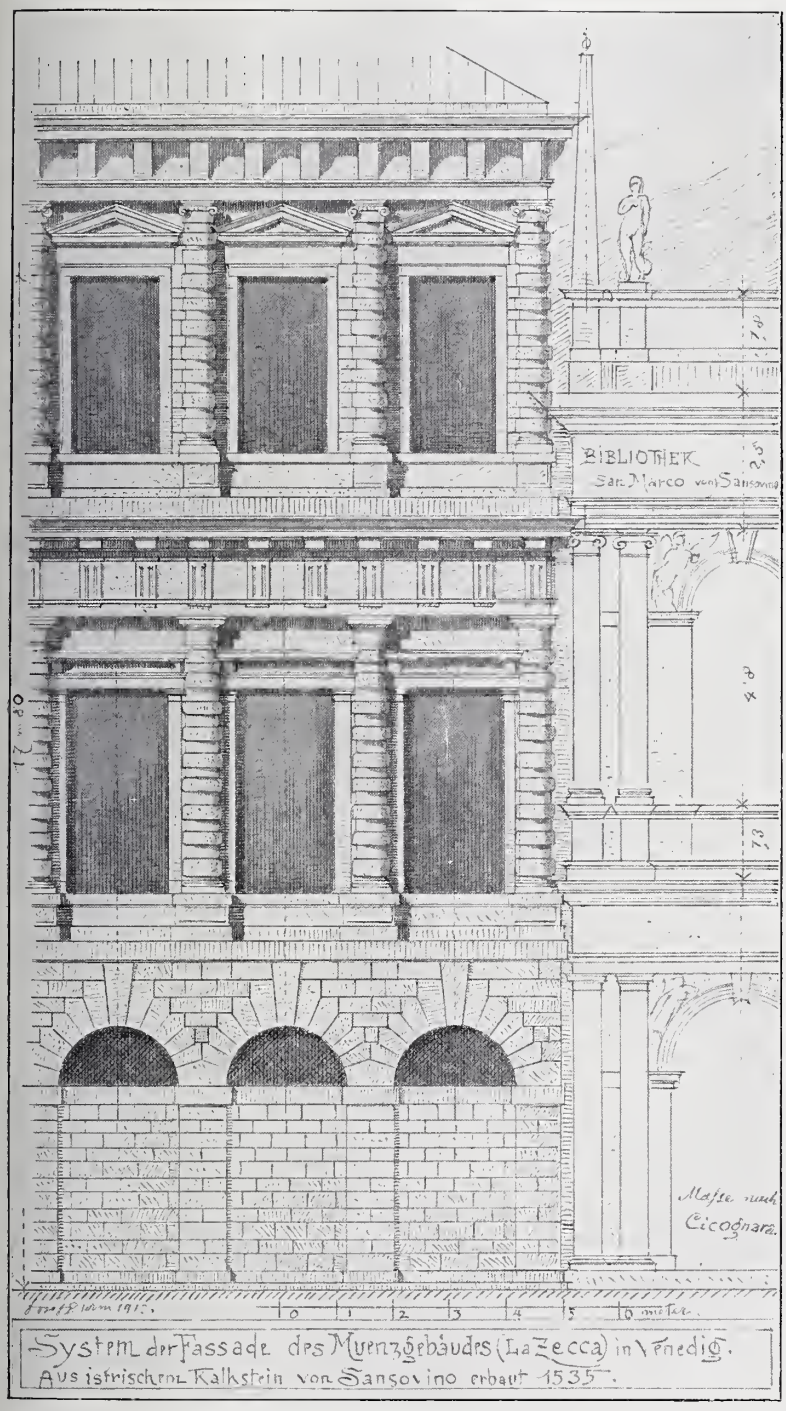


Grundriß der Börfe in Genua.

Grundplane in Abb. 627 ein einfchiffiger Raum, der von drei Seiten durch Bogen und Fenfter Licht erhält und nur an einer Seite eine gefchloffene Wand hat. Das Äußere hat vornehme Verhältniffe, das *Alessi* eigentümliche fchöne Detail, und weiße Marmorfäulen aus einem Stück; aber das Innere mit feiner

glatten Volutendecke aus Holzbohlen mit Rohrputz (vergl. Abb. 157) wirkt nüchtern. Über den Dachſtuhl aus Rundholz wurde ſchon das Nähere geſagt. Der Raum entbehrt jeder ſichtbaren Verankerung; deshalb ſteht wohl bei dem leichten, durchbrochenen Unterbau auch nicht mehr alles im Senkel; dies iſt indes wohl ſchon ſeit 300 Jahren ſo!

Abb. 628.



Münzgebäude (*La Zecca*) in Venedig.

455. Münzgebäude.

Die Kleinſtaaten, Republiken und auch viele größere Städte, die Münzgerechtigkeit hatten und Münzen prägten, waren mehrfach mit beſonderen Gebäuden für dieſes Geſchäft verſehen. So z. B. die Republik und Stadt Venedig, die einen beſonderen palaſtartigen Bau neben der alten Bibliothek von *S. Marco* zu dem Zwecke aufführen ließ, von ernſtem, einfachem Ausſehen in monumentaler Faſung (vergl. Abb. 628).

456. Markthallen.

Als Beiſpiel einer Markthalle mag der ſog. *Mercato Nuovo* in Florenz dienen, deſſen Grundriß Abb. 629 gibt. Zwanzig

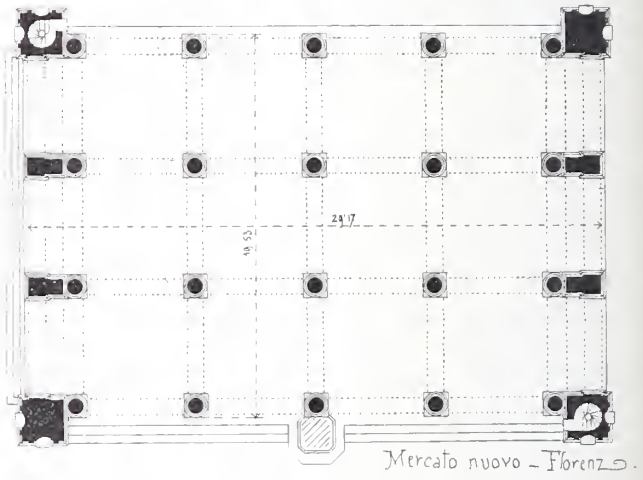
Sandfteinfäulen tragen die von 12 Gewölben gebildete Decke. Einen feften Halt bekommt die Anlage durch 4 kräftige Eckpfeiler und 4 Zwifchenpfeiler an den Schmalfeiten. Erftere find durch Nifchen belebt, wie bei den Pfeilern der *Uffizien*-Hallen; fie tragen, wie diefe, moderne Statuen berühmter Florentiner. Die Halle ift das wohlgelungene Werk des *Bernardo Tasso*; der Bronzeeber ift eine treffliche Nachbildung des antiken Marmorebers von *Tacca* in der *Uffizien*-Galerie. Eine ähnliche Halle zu gleichem Zweck ift auch in Pifa, neben dem *Palazzo del Comune*, jetzt *Loggia de'Banchi* genannt und von *Bernardo Buontalenti* 1905 erbaut.

457. Loggien.

Bauten eigener Art, für welche wohl die *Loggia dei Lanzi* in Florenz den Ausgangspunkt abgab, find die offenen, gewölbten Loggien, die im XV. Jahrhundert üblich geworden find; darin pflegten bei feierlichen Gelegenheiten Korporationen oder einzelne Familien fich zu verfammeln und Aufwartungen anzunehmen.

Das große Vorbild — die *Loggia dei Lanzi* —, das trotz feiner mittelalterlichen Formenfprache, fchon den Geift der kommenden Renaiffance zeigt, war urfprünglich als *Loggia dei Signori* zum Schauplatz für feierliche Handlungen vor dem Volke beftimmt, und wurde erft fpäter der Aufenthaltsort der vom Großherzog *Cosimo I.* angeworbenen deutfchen Landsknechte. 1356 wurde der Bau nach den Entwürfen des *Orcagna* befchloffen, aber erft 1376 ausgeführt, wobei *Benci di Cione* und *Simone di Francesco Talenti* als Ausführende genannt werden. Florenz foll im Jahre 1478 außer diefer, über 20 folcher Loggien — hier Familienloggien — befeffen haben.

Abb. 629.



Grundriß der Markthalle in Florenz.

In Siena war die nach der *Loggia dei Lanzi* 1417, aber nur einbogig erbaute, in ihren unteren Teilen noch halbgotifche Loggia am *Casino de'Nobili* Sitz des Handelsgerichtes, die *Loggia del Papa* aber, laut der Widmungsinfchrift, für die Familie *Piccolomini* beftimmt. Diefe zeigt fich als eine gewölbte Bogenhalle auf korinthifchen Säulen mit dürftigen Archivolt-Gliederungen, ftichbogenförmigen Quergurten, glattem, nüchternem Überbau über der Bogenftellung, mit einzeiliger, halb verlorener Widmungsinfchrift, ein Werk des *Antonio Federighi* [243]).

Nun mögen noch weiter, wenn auch nicht ganz hierher gehörig, die in Florenz von *Giulio Parigi* 1619 erbaute *Loggia del Grano* und die an die Werke *Brunellesco*'s erinnernde, *Loggia di S. Paolo*, an der *Piazza S. Maria*

[243]) Eine Aufnahme der *Loggia del Papa* befindet fich bei: v. Geymüller, a. a. O., Bl. 2. — In: Müntz, E. *La Renaissance en France et en Italie* (Paris 1885), S. 395 wird die Loggia am *Casino de'Nobili* als *Loggia del Papa* und als von *A. Federighi* erbaut, angegeben — eine etwas ftarke Verwechfelung mit der wirklichen Papftloggia!

Novella gelegen[244]), mit ihren geometrifchen *Sgraffito*-Zeichnungen und Terrakotta-Medaillons, ihrem Überbau und dem weit vortretenden Sparrengefimfe, erwähnt werden; dann in Monte San Savino die von *Antonio da Sangallo il Vecchio* erbaute *Loggia del Mercato*, eine fünfbogige Halle mit Architravunterfätzen über den korinthifchen Kapitellen, mit einem abfchließenden Zahnfchnitt-Hauptgefimfe und der mit liegenden, feitlich ausgerundeten Fenftern verfehenen Attika über diefem[245]).

i) Staatliche Werkftätten, Docks, Magazine, Arfenale, Gafthöfe und Bäder.

458. Staatliche Werkftätten.

Zur Herftellung von Kriegsmaterial wurden in Italien fchon im XII. Jahrhundert befondere Werkftätten gegründet, die wohl alle mehr oder weniger Nützlichkeitsbauten gewefen find, wovon auch die Renaiffancezeit nicht abging. Zur Aufbewahrung des Materials waren aber feite und folide Bauten nötig, wie dies auch in antiker Zeit fchon für erforderlich erachtet wurde.

Anlagen, welche uns über die Ausführung folcher Aufgaben aus der Zeit der Renaiffance noch Auffchluß geben können, dürften die in Venedig fein, die von 1104 bis heute noch nicht zum Stillftand gekommen find, und an denen befonders vom XIV. bis XIX. Jahrhundert ftets weiter gebaut wurde. Die Werkftätten- und Verwaltungsgebäude, mit Türmen und zinnenbekrönten Mauern bewehrt, faßten zur Blütezeit der Renaiffance 16000 Arbeiter.

Aus dunkelroten Backfteinen, von weißen Kalkfteinen durchfetzt, erheben fich Mauern und Türme; zu dem von ihnen eingefchloffenen Gebiet führt das fchöne, aus weißem Marmor hergeftellte, mit dem Wappen der Republik bekrönte Frührenaiffance-Portal (1460), welchem ein mit Marmorfiguren gefchmückter, durch Metallgitter abgefchloffener kleiner Platz vorgelegt ift (Abb. 630). Die vier berühmten Löwen, welche vom Piräus 1687 herübergebracht wurden, find als mächtige Siegeszeichen der Republik rechts und links des Portals aufgeftellt; fie erinnern zugleich an die unfelige Zerftörung des größten helleniftchen Architekturwerkes, des Parthenon[246]).

Ein weiteres Beifpiel in Venedig, vielleicht noch intereffanter in feiner Art, indem es neben dem gedeckten Eingangsportal noch den Zweck erfüllt, die jeweilige herrfchende Windrichtung anzugeben, ift der Zugang zur *Dogana di Mare*. Auf dem Dache des turmartigen Unterbaues erhebt fich ein kräftiger Sockel, der kniende Atlanten aufnimmt, die eine vergoldete Kugel tragen, auf der ein drehbares, nacktes, weibliches Figürchen fteht, mit einem aufgefpannten Velum als Windfang in den Händen, als monumentalftes, fchönftes Motiv einer Wetterfahne. Beachtenswert ift noch die Umbildung des antiken doriftchen Frieles (vergl. Abb. 631). Der urfprüngliche Bau wurde 1682 nach den Zeichnungen von *G. Benoni* »*nobilitata ed abbellita*«, wie es die Abbildung zeigt.

459. Gafthöfe und Vergnügungsftätten.

Bezüglich der Gafthöfe und Vergnügungsftätten können wir nur auf die von *Burckhardt* angegebenen fchriftftellerifchen Zeugniffe verweifen, da wir

[244]) Siehe: Geymüller, v., a. a. O., Bl. 21.

[245]) Siehe ebendaf., Bl. 18a.

[246]) Dabei wollen wir nicht vergeffen, daß die zweite Hälfte des XVII. Jahrhunderts den drei bedeutendften Bauwerken aller Zeiten verhängnisvoll geworden ift: dem Pantheon durch Berauhung und Auffetzung der fog. Ohren des *Bernini (quod non fecerunt Barbari, fecerunt Barberini)*, dem Parthenon, das durch eine Bombe einer oldenburgifchen Batterie in die Luft flog, und dem Heidelberger Schloß, das die Franzofen unter *Mélac* feiner Befeftigungswerke und Dächer heraubten — die Hauptrepräfentanten der griechifchen, der römifchen und der deutfch-italienifchen Renaiffancekunft, Kinder der gleichen Mutter!

Abb. 630.

Hauptportal am Arfenal zu Venedig.

Abb. 631.

Vorhalle und Windeturm der *Dogana di Mare* in Venedig.

Greifbareres hinzuzufügen nicht imſtande ſind. Papſt *Nikolaus V.* (1447 bis 1455) ſoll bei den Bädern von Viterbo Kurgebäude von fürſtlicher Ausſtattung, großer Schönheit und Bequemlichkeit errichtet haben. Einzelne Gaſthöfe und Wirtshäuſer haben begeiſterte Erwähnung erfahren; die ſchönſte und größte Oſterie vor *Porta S. Gallo* zu Florenz, an Feiertagen von Gewerbsleuten vielfach benutzt, wurde im Kriege 1529 zerſtört. Gebäude zu Zwecken öffentlicher Vergnügungen waren wohl, wie noch heute, meiſt Augenblicksbauten.

Über das Ausſehen der Bäderbauten von Viterbo wird nichts Weiteres berichtet, und von denen an andern Orten haben wir keine greifbaren Zeugen. Die kurz vorausgegangenen Jahrhunderte boten wohl wenig oder nichts von Belang: das Schwimmbad im Freien, das Vollbad in Wannen aus Holz oder gemauerten Becken. Schwitzbäder — Heißluft- und Dampfbäder —

waren im XIII. Jahrhundert wieder gebräuchlich geworden, im Mittelalter kam die Vorliebe für Mineralbäder dazu.

460. Öffentliche Badeſtuben.

Öffentliche Badeſtuben im XIV. Jahrhundert werden in den größeren Städten diesſeits der Alpen allenthalben erwähnt und dürfte nach dieſen auf das Vorhandenſein ähnlicher Einrichtungen auch in Italien geſchloſſen werden können.

Ihre Einrichtung beſtand aus Ankleide- und Baderäumen. Von dem Kurort zu Baden in der Schweiz werden im Jahre 1417 Gaſthäuſer erwähnt, von denen einzelne beſondere Badeeinrichtung mit großen Badebecken hatten. Im XV. Jahrhundert nahm das Baden in den Städten wieder ab. Wenn dabei erwähnt wird, daß Italien, Frankreich und Deutſchland prächtig ausgeſtattete Baderäume hatten, ſo dürfte ſich dieſe Angabe kaum auf öffentliche Anſtalten im Sinne der römiſchen Kaiſerbäder oder der heutigen Zellen- und gedeckten Schwimmbäder mit Zugabe der erwähnten Schwitzbäder beziehen, und was *Filarete* in ſeinem Traktat über Bäder ſagt (Lib. X) iſt dürftig: „Das Badehaus iſt folgendermaßen eingerichtet. Man betritt zunächſt einen Vorraum mit Bänken, an welchen ein Schwitzbad ſtößt, ſowie vier Badezimmer, in denen man nach Bedarf heißes und kaltes Waſſer erhält. An dem mit Säulengängen eingefaßten Hofe liegen die Räume mit den Heizanlagen und Waſſerbehältern, von denen aus Röhrenleitungen in die Bäder gehen; ferner ein Brunnen und die Abteilung für Frauen, welche derjenigen für Männer entſprechend eingerichtet iſt. Im oberen Stockwerk befindet ſich das Geſchäftszimmer für die Leitung aller Zunftangelegenheiten.“

Daß dagegen Badeeinrichtungen in den Wohnungen der Großen nicht fehlten, davon haben wir Beweiſe. Ich erinnere dabei an die farbige Abbildung des Bades des Kardinals *Bibiena* im Vatikan, von *Raffael* ausgemalt (vergl. *L. Gruner, Specimens of Ornamental Art. 1850*), und den einer etwas ſpäteren Zeit angehörigen ſchönen Baderaum im *Palazzo Pitti* zu Florenz, ferner an die *Casa della Grotta* in Mantua, das allerliebſte Kaſino mit eingebautem Garten, einer Halle, Vorräumen und einer Grotte mit kühlen Gewäſſern.

Nachklänge auf deutſchem Boden bieten die Bäder im Fuggerhaus zu Augsburg, die ſog. Badeſchlößchen im Nymphenburger Garten bei München, das Marmorbad in Kaſſel, der reizende Badepavillon im Schloßgarten zu Schwetzingen u. a. O.

k) Öffentliche Brunnen.

461. Öffentliche Brunnen.

Kaum ein anderes Land Europas verfügt, wie Italien, über einen ſolchen Reichtum von gutem Trinkwaſſer, das ſchon die Kulturmenſchen der alten Welt für ihre Zwecke dienſtbar machten, keine Stadt der Welt aber über ſolche Mengen von zugleich gutem Luxuswaſſer, wie die ewige Roma. Schon die alte kaiſerliche Stadt gefiel ſich in der Anlage von Waſſerkünſten und Monumentalbrunnen aller Art (*Meta sudans* u. a.); das Rom der Päpſte ſteht ihr aber in dieſer Beziehung kaum nach. Kein öffentlicher Platz, keine Villa, kein Hof und kein Gärtchen ſind in und um Rom ohne das naſſe Element in mehr oder weniger kunſtvoller Faſſung zu finden. Und wo es die Natur nicht verſagt (wie z. B. in Venedig, wo nur Ziſternenwaſſer zu haben iſt, fehlen die öffentlichen Brunnen; dafür aber ſind ſchön gefaßte Ziſternenmündungen zu verzeichnen), bleibt keine Stadt und kein Städtchen zurück, beſonders aber keiner

jener köſtlichen Landſitze, welche ohne die Belebung von ſpringenden Waſſern, Baſſins und Kaskaden ihres zauberhaften Reizes entbehren würden.

462. Freibrunnen.

Die Brunnen treten beinahe durchweg als Kunſtleiſtungen hohen Ranges auf, und ſind entweder als Freibrunnen mit einer größeren Sammelſchale, oder aus mehreren ſolchen, die ſtockwerkartig übereinander aufgebaut ſind, gebildet, rein architektoniſch gedacht und dementſprechend verziert, oder der Aufbau wird unter Zuhilfenahme von figürlichem Schmucke auf eine höhere Stufe gehoben. Das Figürliche, aus allegoriſchen Männer-, Frauen-, Jünglings- und Kindergeſtalten, aus Seetieren von oft phantaſtiſcher Art und Bildung (Drachen, Seepferden, Delphinen und dergl.), Tritonen, Nymphen, Seejungfrauen mit Fiſchleibern beſtehend, tritt dann entweder nur als Beiwerk der Architektur auf, oder es bildet den Hauptbeſtandteil des Werkes und die Architektur gibt nur den faſſenden Rahmen ab. Bronze, Marmor, Granit und andere Geſteinsarten, entweder einheitlich zuſammenwirkend oder miteinander verbunden, ſind die Materialien, aus denen die Brunnen gebildet ſind.

Abb. 632.

Brunnen auf dem *St. Peter*'s-Platz in Rom.

463. Rein architektoniſch geſtaltete Brunnen.

Als vollendet ſchöne Beiſpiele von rein architektoniſcher Auffaſſung können die beiden 14,00 m hohen Springbrunnen auf dem *St. Peter*'s-Platz in Rom gelten (Abb. 632) mit ihrer vortrefflich berechneten und wirkenden Waſſerkunſt, von denen der eine von *Maderna* entworfen iſt. Der „geſchuppte Pilz", der zunächſt die zurückfallenden Waſſermaſſen auffängt, leitet dieſe nach der nicht ſehr weit über ihn vortretenden Schale ab, die auf kräftig gebautem Unterſatz ſteht, während ihr Waſſer und das von den Hochſtrahlen abfallende von einem großen Sammelbecken, das ſich mit ſeinen kräftigen Umwandungen über das anliegende Straßenpflaſter erhebt, aufgenommen wird. Der mächtig große Platz mit ſeinen gewaltigen Architekturen vertrug hier keine andere Löſung der Brunnenfrage, als die mit durchweg architektoniſchen Mitteln.

464. Brunnen mit Figuren.

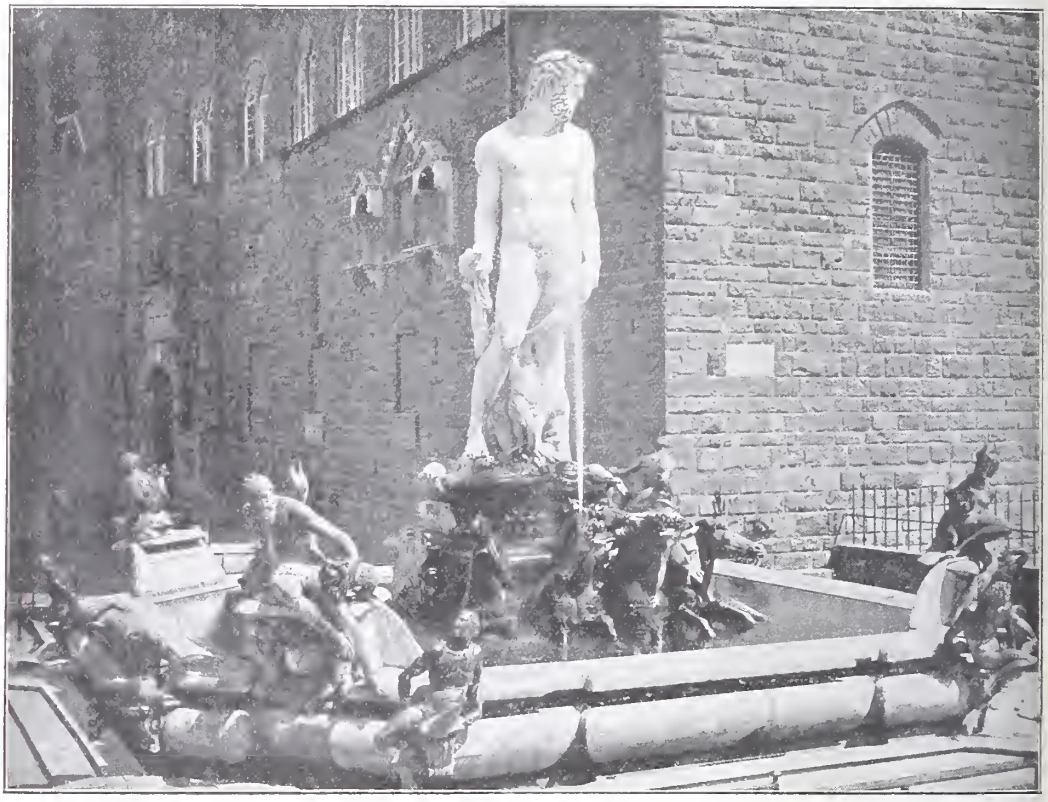
Ein kleiner öffentlicher Platz, wie der Signorenplatz in Florenz, mußte ſich anderer Mittel bedienen und die Plaſtik zu Hilfe nehmen; der Verfertiger des dortigen, nach ihm benannten „*Ammanati*-Brunnens" tat dies in ſo aus-

giebiger Weife, daß bei diefem Beifpiele der Architektur die Mitwirkung beinahe verfagt blieb. Andere Verhältniffe, andere Ausdrucksweife; mit diefem Satze wußten fich die Renaiffancemeifter mit Glück und Gefchick ftets abzufinden!

465. *Ammanati*-Brunnen

Das große Marmorbaffin, wie auf dem *St. Peter*'s-Platz fich mäßig über das Straßenpflafter erhebend, bildet den einzig bedeutenden Architekturteil, aus deffen Mitte fich der große, weiße Marmor-*Neptun* (*il Biancone*) auf einem von Seepferden gezogenen Gefpann erhebt, während auf dem Rande des Beckens vier aus Bronze angefertigte Meergottheiten mit je zwei Tritonen (Schule des

Abb. 633.



Brunnen des *Ammanati* in Florenz.

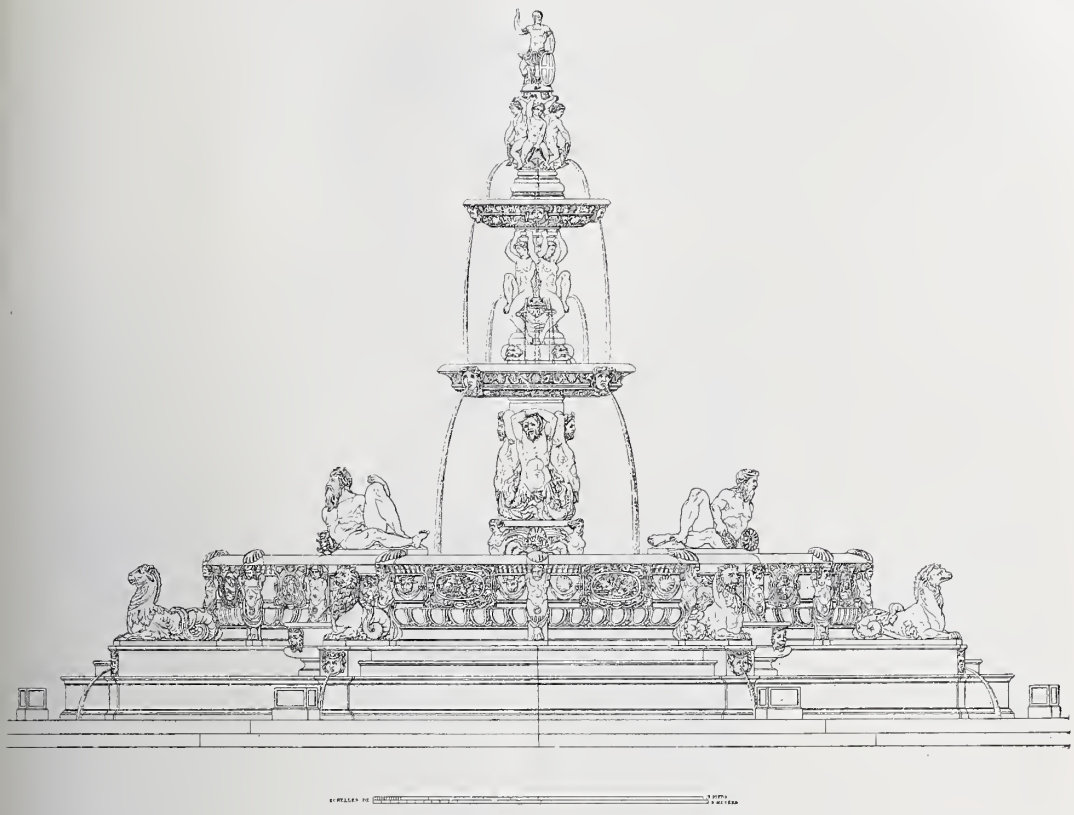
Giovanni da Bologna, 1575) angeordnet find (vergl. Abb. 633). Die Wafferkunft ift dabei den römifchen Brunnen gegenüber dürftig, die nicht einmal immer, mit Rückficht auf die Erhaltung der Marmorwerke, in Tätigkeit ift.

Eine noch ausgiebigere Rolle fpielt das figürliche Element bei den großen, ganz aus weißem Marmor hergeftellten Brunnenanlagen in Meffina und Palermo, die auf dem Platz bei der Kathedrale und auf dem nicht großen Platz vor dem Senatorenpalaft zur Aufftellung gebracht find. *Montorsoli* war der Künftler des 8,00 m hohen Brunnens in Meffina (1547—1551); zwei Florentiner, *Camilliani* und *Vagherino*, fchufen denjenigen in Palermo (1550), der urfprünglich für den Garten einer Villa beftimmt war (Abb. 634 u. 635).

466. *Tartarughe*-Brunnen.

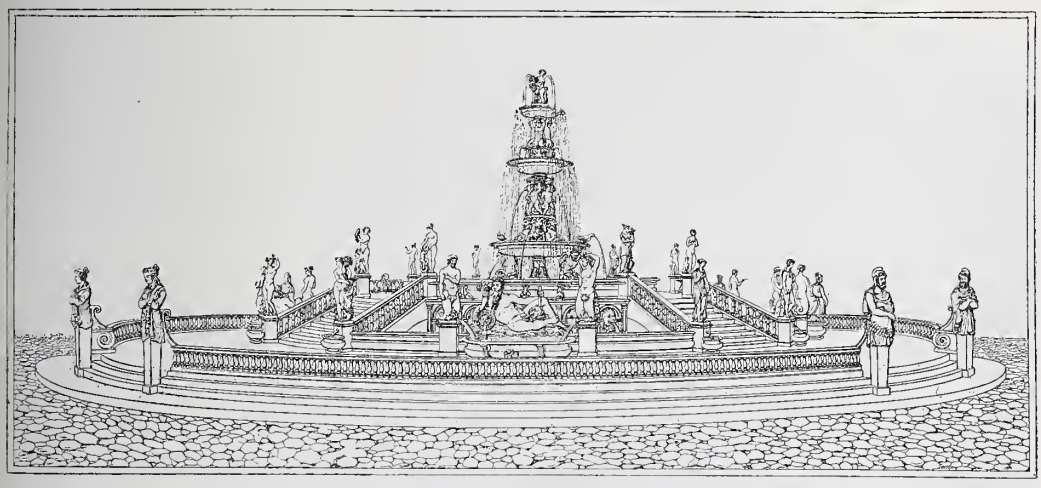
Befcheiden, gegenüber diefer Maffenentfaltung von Figuren, aber reizend wirkend darf der fog. *Tartarughe*-Brunnen in Rom bezeichnet werden (Abb. 636),

Abb. 634.



Fontäne auf dem Kathedralplatz in Meſſina.

Abb. 635.



Fontäne vor dem Senatorenpalaſt in Palermo.

etwas verſteckt auf kleinem Platze errichtet, ein Werk des *Taddeo Landini* (1585). Vier nackte Jünglinge aus Bronze heben je eine Schildkröte über den Rand einer von einem Baluſter abgeſtützten Schale, wobei ſie Delphinen auf

Abb. 636.

Tartarughe-Brunnen in Rom.

Abb. 637.

Unterer Teil vom *Bernini*-Brunnen auf *Piazza Navona* in Rom.

den Kopf treten, die wieder Waſſerſtrahlen in vorgelegte Muſchelſchalen ſpeien.

467. *Tritone*-Brunnen.

Wieder eine größere Kompoſition, aber doch zu klein für die Größe des Platzes, ließ *Gregor XIII.* nach Zeichnungen von *Giacomo della Porta* ausführen; ſie beſteht aus zwei konzentriſchen Baſſins mit vier waſſerwerfenden Tritonen und Masken und einem fünften Koloſſaltritonen, der auf einem waſſerſpeienden Delphin reitend, dieſen am Schwanze hält. Beſſer wirkt auf der gleichen *Piazza Navona*, die mehr maleriſch gedachte Obeliskenfontäne, die *Innocenz X.* von *Bernini* aus rotem Granit herſtellen ließ. Der Obelisk ſteht auf einem höhlenartig gebildeten Block, auf deſſen Ausläufer vier Koloſſalfiguren (Ganges, Donau, Nil und Laplata-Strom darſtellend), aus weißem Marmor ausgeführt, ſitzen. Der Nil verhüllt ſich den Kopf, damit er die vom Nebenbuhler *Borromini* erbaute Kirchenfaſſade von *S. Agnese* nicht immer anſehen müſſe. Künſtlerwitze — Künſtlerrache! aber als Kompoſition im ganzen geſchickt und packend (vergl. Abb. 637).

Abb. 638.

Neptun-Brunnen in Bologna.

Einfacher als auf *Piazza Navona* hat *Bernini* ſeine Aufgabe beim *Tritone*-Brunnen gelöſt, wo vier Delphine eine Muſchel tragen, der ein blaſender Tritone entſteigt — ein originelles Phantaſieſtück, mehr kunſtgewerblich als monumental gedacht [247]).

468. *Neptun*-Brunnen in Bologna.

Als eines der wirkungsvollſten Werke auf dieſem Gebiete darf wohl der *Neptun*-Brunnen in Bologna bezeichnet werden, eine vortreffliche Leiſtung der Spätrenaiſſance, bei dem die Architektur und die Plaſtik ſich um die Palme ſtreiten (Abb. 638); die erſtere wird dem Palermitaner *Tom. Laurati* zugeſchrieben, der 2,50 m hohe Bronze-*Neptun* und die Putten dem *Giovanni da Bologna* (1564—1566).

[247]) Siehe: Letarouilly, a. a. O., Bd 3, Pl. 278.

All den kleinen und großen einſchlägigen Leiſtungen eine Würdigung zuteil werden zu laſſen, würde hier zu weit führen, beſonders wenn die Brunnen in den Villenanlagen, z. B. im *Giardino Boboli* in Florenz, in Poggio a Cajano, in Petraja bei Florenz, in der *Villa Borghese* in Rom, in Neapel und in vielen anderen Orten, die Brunnen in den Kloſterhöfen und Kloſtergärten, darunter auch Ziehbrunnen, wie derjenige zwiſchen Hof und Garten der Jeſuitenkirche zu Rom, in den Kloſterhöfen von *Monte Cassino* und *S. Spirito* zu Rom und hundert anderen Plätzen noch herangezogen würden.

Zweier kleiner Brunnenaufſtellungen ſei aber doch noch gedacht: der hübſchen Anlage unter dem Treppenlauf beim Durchgang nach dem Hofe im *Palazzo vecchio* (Abb. 639) zu Florenz und bei der Kapitolstreppe in Rom, die aber in der von mir 1866 gezeichneten Art (Abb. 640) nicht mehr in Tätigkeit iſt. Eine ſpätere Zeit hat die beiden ägyptiſchen Löwen zur Untätigkeit verdammt und ihnen die Waſſerurnen entzogen.

Abb. 639.

Brunnen im *Palazzo vecchio* zu Florenz.

469. Architektoniſche Wandbrunnen.

An Stelle der Freibrunnen treten an die Häuſermauern angebaute große architektoniſche Prunkſtücke, nach Art der antiken Triumphbogen geſtaltet. Der ganze architektoniſche Aufwand dieſer iſt dabei in großartigem Maßſtab wiederholt; er erfährt ſogar noch eine Bereicherung dadurch, daß die mittlere Durchfahrtsöffnung und die ſeitlichen Durchgänge als Niſchen mit Vollfiguren ausgebildet ſind, wie dies bei der unter

470. *Fontana Trevi.*

Sixtus V. von *Domenico Fontana* 1587 erbauten *Acqua Felice* auf der *Piazza Termini* in wenig glücklicher Weiſe, um ſo ſchöner aber bei der früher geprieſenen *Fontana Trevi* (Abb. 641[248]) gezeigt iſt. Der großartige dekorative Aufbau erhebt ſich auf künſtlich zugehauenen Travertin-Felſen, über welche die Gewäſſer wie kleine Gießbäche nach dem großen, tief liegenden Sammelbaſſin

[248]) Fakſ.-Repr. nach: D'Espouy, H. *Fragments d'architecture du Moyen-âge et de la Renaissance.* Paris o. J. Pl. 97.

abſtürzen — in mondhellen Sommernächten ein Anblick, der einen unauslöſchlichen Eindruck und ein zauberhaftes Erinnern hinterläßt!

Unter Benutzung einer Zeichnung des *Bernini* wurde das Werk von *Nicc. Salvi* 1735 begonnen, aber erſt 1762 vollendet.

471. *Acqua Paola.*

Als offene Loggia gedacht iſt der verwandte architektoniſche Aufbau bei der über die größten Waſſermengen verfügenden *Acqua Paola*, die 1612 von *Giovanni Fontana* unter *Paul V.* ausgeführt wurde. Über den Durchläſſen der

Abb. 640.

Brunnenanlage bei der großen Rampe zum Kapitolsaufgang in Rom.

in ein Sammelbaſſin von beinahe 28,00 m Breite ſich ergießenden Waſſerſtröme erhebt ſich zwiſchen zwei niedriger gehaltenen Eckpavillons eine dreibogige Loggia, die mit einer großen, hermengeſchmückten Attika bekrönt iſt, und eine gewaltige Inſchrifttafel mit einem Wappenaufſatz trägt. Die Grundrißanlage gibt Abb. 642.

Als Freibrunnen auf größerem öffentlichen Platz, deſſen Anlage wohl von Haus aus noch mittelalterlich gedacht iſt, dürfte ſeiner ſchönen Verhältniſſe und ſeines einfachen Details wegen der Brunnen von *Vignola* in Viterbo noch rühmend hervorgehoben werden. Zwiſchen dem Stufenbau ſind große

Tränken mit kleinen Waſſerrinnſeln eingeſchoben; darüber erhebt ſich eine größere Sammelſchale und aus dieſer auf gedrungenem kandelaberartigen

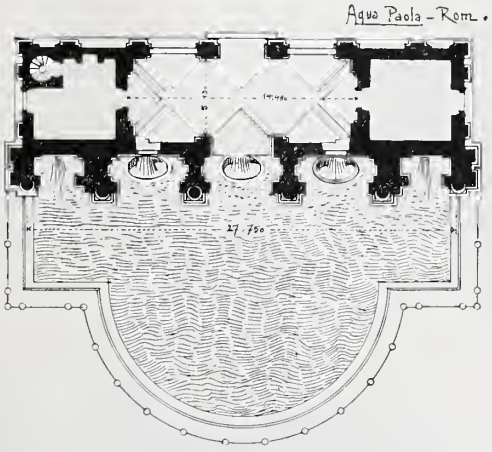
Abb. 641.

Anſicht der *Fontana Trevi* in Rom[248]).

Unterſatz eine zweite, kreisrunde mit Löwenköpfchen beſetzte und aus dieſer wieder eine ſchlankere, kleinere mit feinen Ausgüſſen beſetzte Schale (vergl. Abb. 643). Mit wenig Mitteln hat hier ein geſchickter Architekt vollendetes geſchaffen. Er verſchmähte das Beiwerk, mit dem ein Trentiner

Meiſter außergewöhnlich freigebig war (vergl. Abb. 644). Das Programm war für beide wohl das gleiche: den Entwurf zu einem Schalenbrunnen auf freiem

Abb. 642.



Grundriß der Anlage der *Acqua Paola* in Rom.

Abb. 643.

Brunnen von *Vignola* in Viterbo.

Platze zu fertigen. Das Nebeneinanderſtellen der beiden Löſungen gibt wohl die Antwort auf die Frage, wer hier den beſten Teil erwählt hat. Schließlich

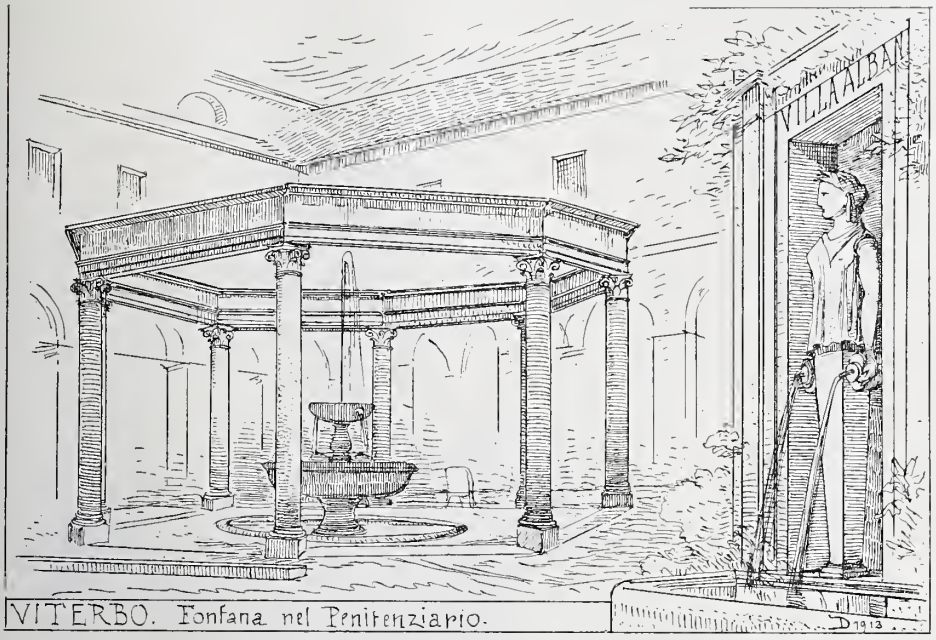
noch das Beifpiel eines Freibrunnens in einem Hofe, das feinen Grundgedanken einem altchriftlichen *Battistero* (vergl. *S. Agnese* und *S. Giovanni* in Rom, fowie *S. Maria Maggiore* bei *Nocera* in Calabrien u. a. m.) verdankt. Acht

Abb. 644.

Brunnen auf dem Markt und Domplatz zu Trient.

Marmorfäulen tragen ein achtfeitiges Marmorgebälke und umgrenzen einen achteckigen Flächenraum, in deffen Mitte fich eine Schalenfontäne erhebt, ausgeführt im *Penitenziario* bei Viterbo (vergl. Abb. 645). Auch eines der alten Vorbilder, das feine Anziehungskraft noch nicht verloren hat und feine Auferftehung bei Gelegenheit unter Glockengeläute feierte.

Abb. 645.



Brunnen mit offener Säulenhalle im Hofe des *Penitenziario* zu Viterbo.

1) Denkmäler.

472. Reiterſtandbilder.

Von der Aufſtellung öffentlicher Denkmäler in Geſtalt von Fuß- und Reiterſtandbildern, aus feſtem Geſtein oder Metall ausgeführt, machte das Altertum und beſonders die ſpätrömiſche Kaiſerzeit bis zum Übermaß Gebrauch. Die Sitte wurde im Quattrocento erneuert, und der große Meiſter *Donatello* war es, der ſeit dem Altertum in Italien das erſte große Reiterdenkmal aus Bronze wieder ausführte zu Ehren des Befehlshabers des Landheeres der Republik Venedig, *Gattamelata* in Padua (1438—1441). Der Erzguß wurde 1453 vollendet und ſteht auf einem architektoniſch einfachen, ſteinernen Unterbau, der durch flache figürliche Reliefs geſchmückt iſt (vergl. Abb. 646).

473. Reiterbild des *Gattamelata* in Padua.

474. Reiterbild des *Colleoni* in Venedig.

Ein zweites Monument ließ einige Jahre ſpäter die gleiche Republik Venedig, ihren Feldherrn ehrend, dem *Bartolomeo Colleoni* († 1475) errichten, das *Andrea Verrocchio* († 1488) modellierte und das nach ſeinem Tode von *Alessandro Leopardi*, von dem auch das hohe Marmorpoſtament herrührt (1480—1495), gegoſſen wurde. *Burckhardt* bezeichnet es als das großartigſte Reitermonument der Welt; „Roß und Reiter ſind niemals wieder ſo aus einem Guß gedacht, ſo individuell und ſo mächtig zugleich ausgeführt worden als hier“ (vergl. Abb. 647). Und das im Jahre 1860 gefällte Urteil hat auch im Jahre 1913 angeſichts der Maſſenproduktion von Reiterſtandbildern, für mich wenigſtens, immer noch ſeine Geltung. Das Standbild war früher, nach dem Vorgange in antiker Zeit, ganz vergoldet, wovon die Spuren am Bauche des Pferdes und an geſchützten Stellen der Rüſtung noch heute zu ſehen ſind. Ob es im Goldglanze einſt ſchöner wirkte? Die Frage wird nach dem Zeitgeſchmack verſchieden beantwortet werden können. Ob *Verrocchio* das Poſtament in der mehr kunſtgewerb-

lichen Faſſung des *Leopardi* zugelaſſen haben würde, dürfte zu bezweifeln ſein (vergl. Abb. 648).

475. Reiterbild *Ferdinand I.* und *Cosimo I.* in Florenz.

Dieſen glänzenden Leiſtungen folgen zwei Reiterſtandbilder von *Giovanni da Bologna*, das des Großherzogs *Ferdinand I.* auf der *Piazza della S. S. Annunziata*, welches im Jahre 1608 fertig geſtellt wurde und als das letzte aber nicht als das beſte Werk des Künſtlers bezeichnet wird. Das andere auf der *Piazza della Signoria* in Florenz aufgeſtellte zeigt *Cosimo I.* (1594) und wird von vielen als eine treffliche Leiſtung bezeichnet. Sie ſtehen auf Marmorpoſtamenten, die mit Bronzekartuſchen geſchmückt ſind.

Abb. 646.

Reiterſtandbild des *Erasmo Gattamelata* in Padua von *Donatello*, 1453 vollendet (nach *Alinari*).

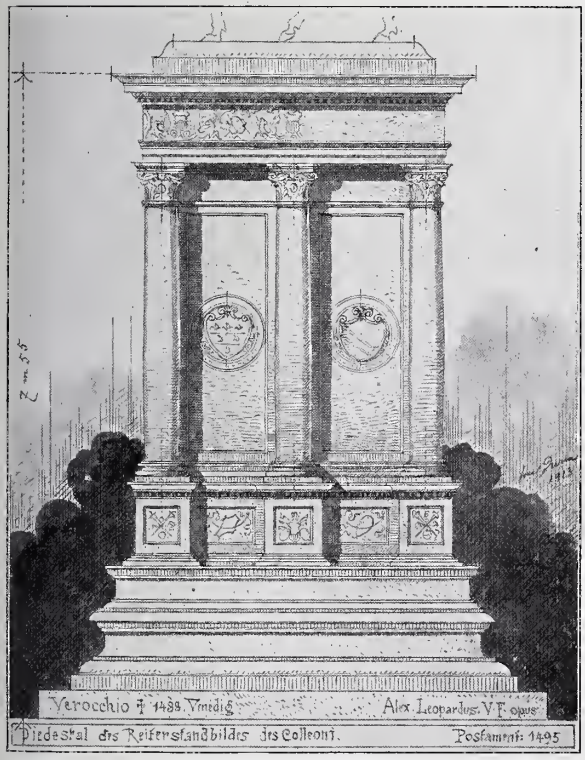
476. Zur Charakteriſtik des Reiterſtandbildes.

Ruhe und Bewegung bei Roß und Reiter ſind die Momente, die bei der Kompoſition von Reiterſtandbildern in Betracht kommen, und dann noch der Umſtand, ob ſie als Relief- oder Freifiguren ausgeführt werden ſollen. Beide Arten ſind zu allen Zeiten und bei allen Kulturvölkern in Übung geweſen. Abſolute Ruhe und wilde Bewegung bilden die Grenzen, die Mittelſtufe iſt: das Pferd mit langſam ausſchreitendem Gang nach vorwärts, bei leichter Handbewegung des Reiters, wobei aber das Pferd nicht den Charakter eines Zugtieres erhalten darf. Stillſtehende Pferde auf allen Vieren ſind in der griechiſchen und römiſchen Kunſt meiſt unbeſetzte Tiere, die vom Reiter am Zügel gehalten werden (Parthenon); in der mittelalterlichen und in der Kunſt der Frührenaiſſance tragen dieſe Stillſteher einen ſtrammen, hoch im Sattel ſitzenden Reiter mit gerade ausgeſtreckten Beinen (Verona, Mailand), galoppierende und ſich aufbäumende werden bei Aufzügen, Jagd- und Kampfſzenen (Parthenonfries, *Alexander*-Sarkophag), Grabmonumenten (Denkmal des *Dexileos* zu Athen) und auf Denkmalſäulen der ſpätrömiſchen Kunſt, unter heroiſcher Bewegung der Reiter, geboten. Das langſam aus-

Abb. 647.

Reiterſtandbild des *Colleoni* in Venedig von *Verrocchio* (1480—1495).

Abb. 648a.

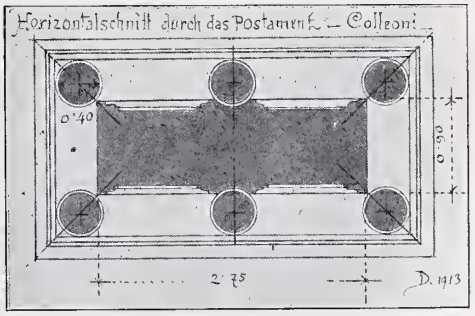


ſchreitende Pferd mit ruhigem Reiter bleibt das Lieblingsmotiv für das Reiterſtandbild der römiſchen und der Renaiſſancekunſt. Die Art ſeiner Aufſtellung wurde von ſeiner Größe und ſeinem Standort abhängig gemacht und was weiter beobachtet wurde, war des Pferdes Gangart, die Stellung der Ohren (Ohrmuſchel nach vorn oder nach dem Reiter zu), der Aufputz des Schweifes und die Mähne des Tieres (Kurzſchnitt, natürlicher Wuchs, geflochtene Zöpfe und dergl.). Bei den ruhig ſtehenden Pferden wurde an der normalen Stellung der Vorder- und Hinterbeine auch in der plaſtiſchen Darſtellung feſtgehalten. Eng- und Weitſtändigkeit, Knieengen und dergl. wurden als Verſtöße gegen die geſunde Natur und den guten Geſchmack abgelehnt.

477. Gangart.

Eine größere Rolle bei dem ſchreitenden Pferde ſpielte die Gangart, und damit verbunden — eine rein techniſche Frage — die Gewichtsverteilung der aufſtehenden Maſſen, Bronze oder dichtes Geſtein, auf drei oder vier Stützen. Sie mußte erwogen und ausgeklügelt werden, was je nach der Geſchick-

Abb. 648b.



Poſtament des *Colleoni*-Denkmals.

lichkeit des Künſtlers und des Gießers bei Bronzegüſſen mehr oder weniger gut gelang.

Bei der Annahme von drei Stützpunkten wurde das Kunſtwerk freier und lebendiger, wie dies *Verrocchio* bei ſeinem Reiterſtandbild des *Colleoni* gezeigt hat, während ſich *Donatello*, durch Unterſchieben einer Kanonenkugel

Abb. 649.

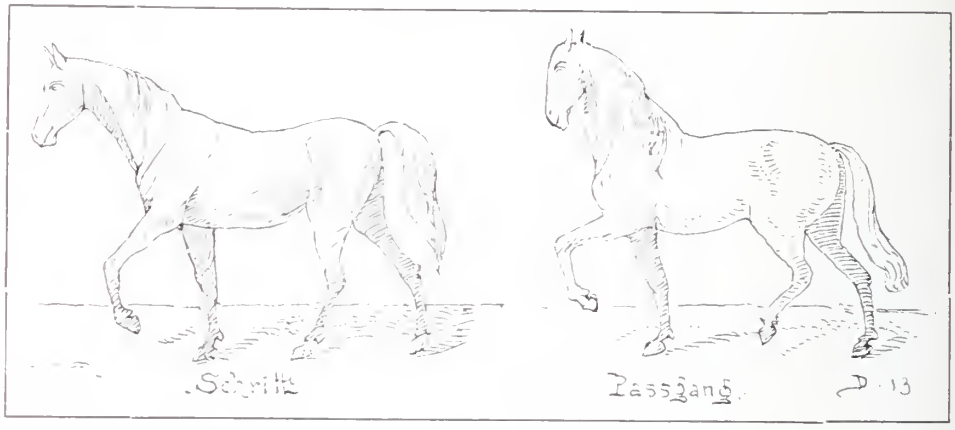
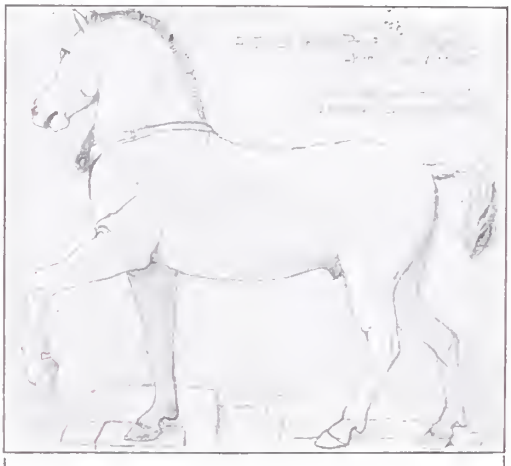


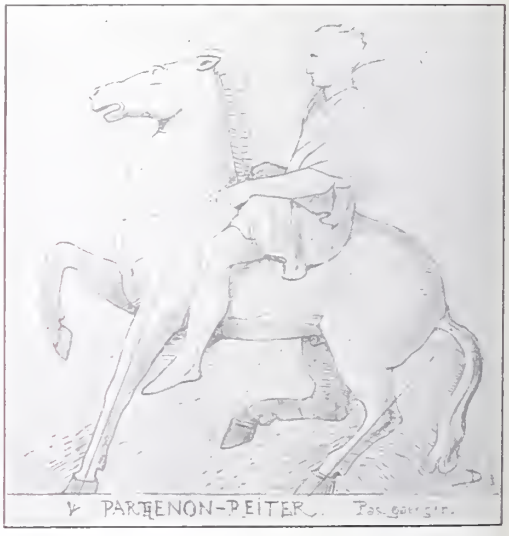
Abb. 650a.



Antikes Bronzepferd.

Von der *Markus*-Kirche in Venedig.

Abb. 650b.



Vom Parthenon in Athen.

unter das gehobene Vorderbein des Pferdes, einen vierten feſten Stand ſuchte und gewann.

Bei der Gangart des Pferdes unterſcheiden wir eine natürliche und eine künſtliche, eine regelmäßige und eine fehlerhafte. Zur natürlichen gehören Schritt und Galopp, wobei der „Schritt als die langſamſte und ſicherſte Gangart angenommen wird, bei dem, indem man vier Huffchläge hört,

die beiden Extremitäten derſelben Seite vorbewegt werden, während die diagonalen Beine tragen“ (vergl. Abb. 649, Schritt). Neben dieſem iſt aber auch der Paß zu vermerken, bei dem beide Beine derſelben Seite gleichzeitig gehoben bezw. niedergeſetzt werden, und der Schwerpunkt abwechſelnd von rechts nach links verſchoben, gewiſſermaßen geſchaukelt wird. Er findet ſich als Naturgang bei vielen Steppenpferden, wird aber auch andreſſiert (vergl. *Meyer*'s großes Konverſations-Lexikon. VI. Aufl. Pferd IV. Gangarten, Fig. 1 Schritt, Fig. 2 Paßgang und Abb. 649). Das Pferd konnte daher als Paßgänger oder Diagonalgänger genommen werden, da beides natürlich, oder Sache der Angewöhnung, oder der Dreſſur iſt. Auf dem großen Panathenäenfries der äußern Cellawand des Parthenon ſind die Pferde der Reiter bald Paß-, bald Diagonalgänger (Abb. 650a, zeigt den erſteren). Das berühmte, ſchreitende, eherne Pferd, einem Viergeſpann der ſpätern Antike entnommen (vergl. *W. Rolf*'s, Berühmte Kunſtſtätten, Nr. 29, Neapel I) erweiſt ſich als Diagonalgänger; die gleiche Eigentümlichkeit hat das Pferd des *Marc Aurel* in Rom (vergl. Abb. 651). Nach einer Skizze des *Lionardo da Vinci* ſtellte dieſer das Pferd gleichfalls als Diagonalgänger dar (vergl. Abb. 652b nach *Ludwig, H. Lionardo da Vinci.* Das Buch von der Malerei. Wien 1882. I. Bd. S. 390), während ſeine Landsleute *Verrocchio* und *Donatello* bei ihren großen Reiterſtandbildern in Venedig und Padua die Pferde als Paßgänger ausgeführt haben (vergl. Abb. 652a[249]). Die atheniſchen Reitpferde haben geſträubte, kurz geſchnittene Mähnen, das des *Colleoni* hat eine hängende und künſtlich gelockte

Abb. 651.

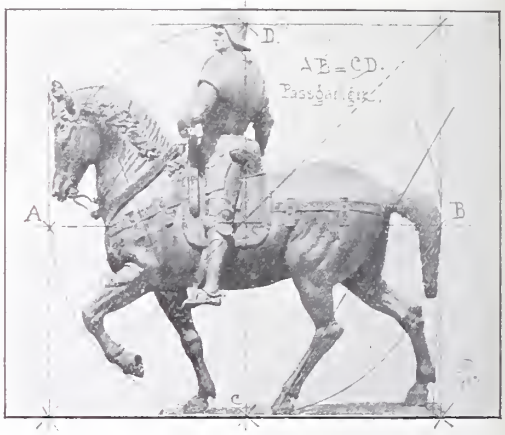
Reiterſtandbild des *Marc Aurel* in Rom mit Poſtament nach *Michelangelo.*

[249]) Intereſſant iſt, daß bei den genannten italieniſchen Beiſpielen die größten Ausladungen von Roß und Reiter die Peripherie des umſchriebenen Kreiſes nicht überſchreiten (vergl. Abb. 652 a u. b).

Mähne und nach rückwärts geſtellte Ohrmuſcheln. Es traute ſeinem Reiter ſo wenig, wie die mit dem Reiter verkehrenden Menſchen.

Auch die oſtrömiſchen, ehernen, urſprünglich vergoldeten Roſſe an der Faſſade der *Markus*-Kirche in Venedig, die einſt der Doge *Dandolo* (1201) als Siegeszeichen von Konſtantinopel mitgehen hieß, die urſprünglich Beſtandteile des Viergeſpannes auf dem Triumphbogen des *Nero*, dann des *Trajan* in Rom waren, die *Napoleon Buonaparte* 1797 nach Paris brachte, und Kaiſer *Franz I.* 1815 an Venedig zurückgab, ſind Diagonalgänger (vergl. Abb. 650a nach der großen Aufnahme *Camillo Boito*'s in dem Prachtwerke: *La Basilica di S. Marco. Venezia 1888*. Phototafel 232). Sie gehören zum Beſten, was die antikrömiſche Erzplaſtik hervorgebracht hat. Das ſchöne bronzene Reiterſtandbild des *Nonio Balbo* in Pompeji zeigt das Pferd als einen Diagonalgänger (vergl. Abb. 816 in *Durm*, „Baukunſt der Römer". 2. Aufl. II. Teil. Bd. 2 dieſes „Handbuches").

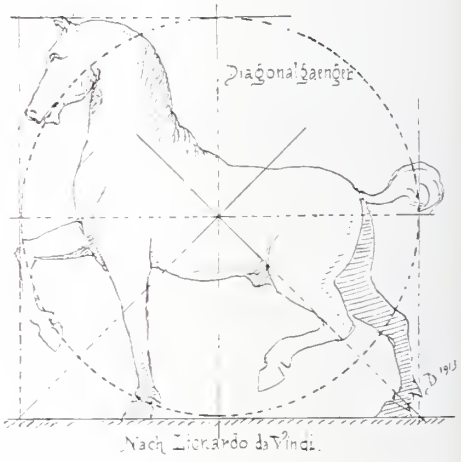
Abb. 652a.



Paßgänger.

Ein Reiterdenkmal erſten Ranges auf italieniſchem Boden, im Rahmen der Antike und der Renaiſſancekunſt, ſchuf das geeinigte Italien für ſeinen großen König *Victor Emanuel* in der ewigen Roma, das an dieſer Stelle nicht übergangen werden kann und darf. In der Nähe des *Forum Romanum* und des *Forum Trajani*, in der Längsachſe des Corſo, und dieſen abſchließend, erhebt ſich ein Rieſenbau aus dichtem Kalkſtein mit mächtigen Treppenanlagen, auf hoher Terraſſe: das vergoldete, eherne Reiterſtandbild, auf weißem Steinſockel, mit inhaltsreichen Bildwerken geſchmückt, dem eine ſchwach gebogene, von 16 Säulen getragene Exedra, mit tempelartigen Vorhallen und Victorienſäulen als Abſchluß dienen, und deren Pylonen noch vergoldete Viergeſpanne mit Siegesgöttinnen tragen werden (vergl. Grundplan und Vignette des Geſamtbildes des Rieſenwerkes, ſowie die Teilanſicht nach der Aufnahme *Muſcioni*'s in Abb. 653, 654 u. 655). Das Pferd des königlichen Reiters iſt ein Paßgänger nach dem Vorbilde *Donatello*'s und *Verrocchio*'s. Roß und Reiter ſind ruhig und vornehm in der Haltung. Das beſte Steinmaterial Italiens wurde ausgeſucht, um dem Monument eine ewige Dauer zu ſichern [250]).

Abb. 652b.



Diagonalgänger nach *Lionardo da Vinci* [249]).

[250]) Aus beſtunterrichteten Kreiſen wurden mir entſprechende Mitteilungen zuteil, durch die Vermittelung des hier öfter genannten Architekten Herrn *Alfonso Rubbiani* in Bologna, von den Herren Architekten *Pio Piacentini* und *Colla-*

Der Schöpfer des Monumentes ift der Graf *Giuseppe Sacconi*, dem es, wie dem Architekten der *Galeria Vittorio Emanuele* in Mailand, vom Schickfal auch nicht vergönnt war, die Vollendung feines Werkes zu erleben.

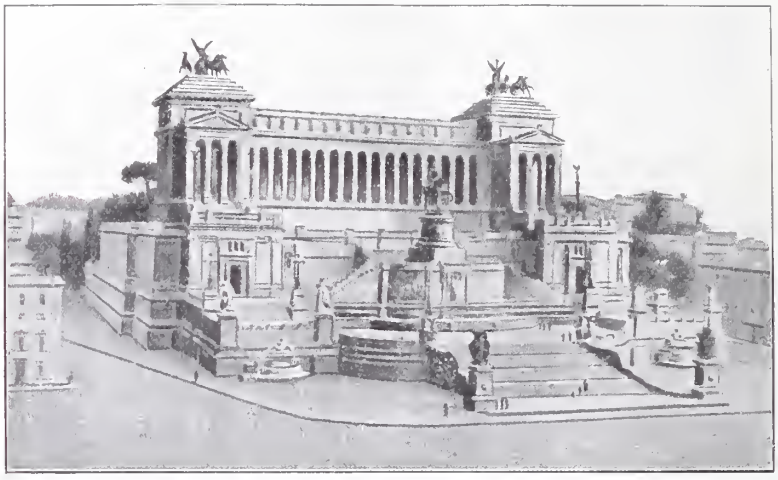
Nach dem offiziellen Berichte beträgt die für die Ausführung bewilligte Summe 37 Millionen Lire *(Somma autorizzata)*, von der bis jetzt 30 Millionen

Abb. 653.

Teilanficht des Denkmals *Victor Emanuel*'s in Rom. Das Pferd als Paßgänger. (Nach: Phot. *Muscioni*.)

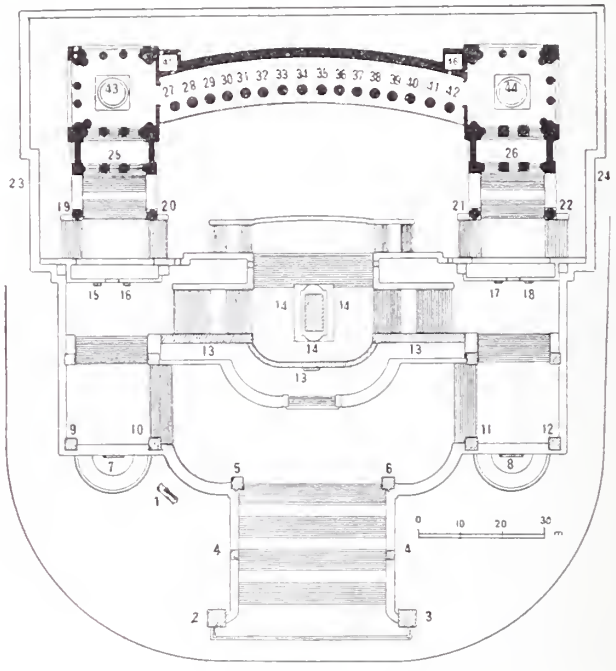
marini in Rom, die ich hier folgen laffe, mit dem Ausdrucke beften Dankes. Das Geftein, aus dem das Monument errichtet wurde, ift ein dichter Kalkftein – *pietra di Botticino e di Mazzano* –, nach den Brüchen der kleinen Ortfchaften bei Brescia fo genannt. Beide Geftteinsarten find in der Qualität nicht erheblich voneinander verfchieden. Die Säulen, auf welchen die Siegesgöttinnen ftehen, find Monolithe von *Porta Santa*, eine Geftteinsart aus den Brüchen von Groffeto, deren fich die alten Römer unter dem Namen *Claudia* bedienten. Aus diefer wurde beim Bau der *Peters*-Kirche in Rom das Geftelle der vermauerten Eingangspforte hergeftellt, die nur an Jubiläumsjahren geöffnet zu werden pflegt, woher der Name *Porta Santa*. Die Fußböden der großen Terraffen find aus weißem und grauem Geftein in verfchiedenartigen Zeichnungen ausgeführt. Das weiße ift durchweg der *Botticino* oder der *Mazzano*, das graue ift nach feinem Fundort Torbole (bei Brescia) genannt und von gleicher Güte wie der *Botticino*. Die Bodenbeläge bei den Ruheplätzen der Propyläen und der großen Säulenhalle find aus bunten Marmorforten, großenteils aus afrikanifchem Marmor, aus ägyptifchem Granit, aus Serpentin, *Verde antico*, Porphyr, *Pavonazetto*, *Giallo antico* ufw. Unter den Säulen für die Victorien find auch einige von modernem *Pavonazetto* von Carrara.

Abb. 654.



Anſicht.

Abb. 655.



Grundriß.

1. *Sepolcro di Bibulo.*
2. *Il Pensiero.*
3. *L'Azione.*
4. *I Leoni della Scala.*
5. *Vittoria rostrata.*
6. *Vittoria rostrata.*
7. *L'Adriatico.*
8. *Il Tirreno.*
9. *Il Sacrificio.*
10. *Il Diritto.*
11. *La Concordia.*
12. *La Forza.*
13. *Altare della Patria.*
14. *La Statua Equestre.*
15. *La Politica.*
16. *La Filosofia.*
17. *La Rivoluzione.*
18. *La Guerra.*
19. *Vittoria.*
20. *Vittoria.*
21. *Vittoria.*
22. *Vittoria.*
23. *Vittorie.*
24. *Vittorie.*
25. *L'Unità.*
26. *La Libertà.*
27. *Il Piemonte.*
28. *La Lombardia.*
29. *Il Veneto.*
30. *La Liguria.*
31. *L'Emilia.*
32. *La Toscana.*
33. *Le Marche.*
34. *L'Umbria.*
35. *Il Lazio.*
36. *L'Abruzzo.*
37. *La Campania.*
38. *Le Puglie.*
39. *La Basilicata.*
40. *La Calabria.*
41. *La Sicilia.*
42. *La Sardegna.*
43. *Quadriga dell'Unità.*
44. *Quadriga della Libertà.*
45. *Ascensore.*
46. *Ascensore.*

Denkmal des *Viktor Emanuel II.*

verausgabt ſind (vergl. *J. Monumenti d'Italia No. 18 Roma, Casa editrice, Frank & C^ia*).

Eine Fülle von hiſtoriſchen Erinnerungszeichen drängen ſich dem Beſchauer hier auf. Welche Blicke auf Werke aus längſt vergangenen Zeiten werden uns von den Pylonen, und der großen Säulenhalle aus eröffnet! Nach

Abb. 656.

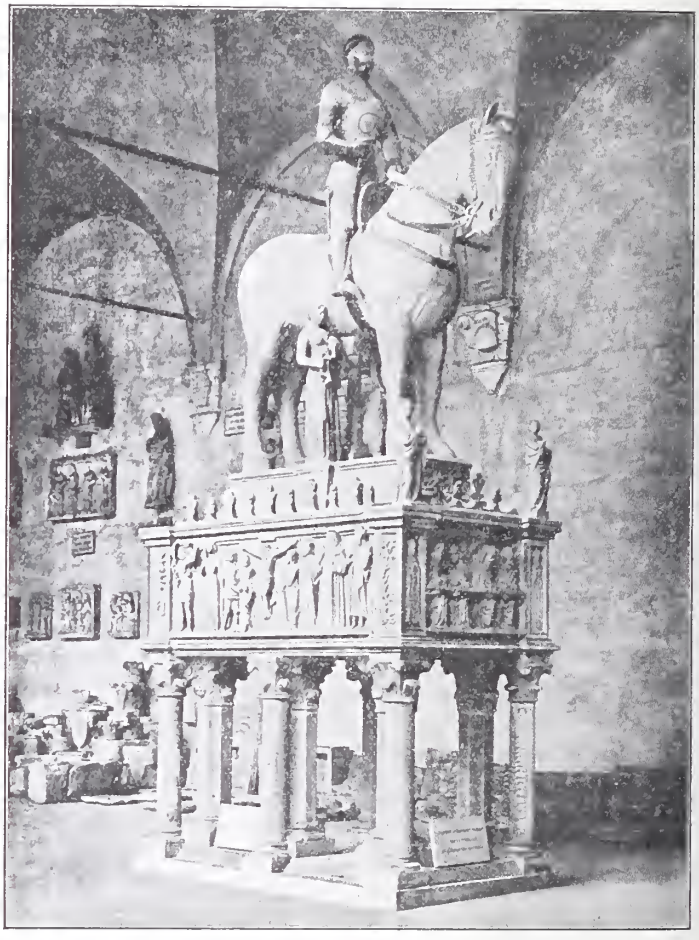
Reiterdenkmal des heiligen *Victor* am Turm der Baſilika des Heiligen in Locarno. (Frührenaiſſance-Plaſtik nach *R. Rahn*'s Kunſt- und Wanderſtudien aus der Schweiz. Zürich 1888.)

rückwärts die Trümmer des römiſchen Forums, rechts ragt die *Torre di Nerone* und die Säule *Trajan*'s über den Dächern der Stadtpaläſte und den Kuppeln der chriſtlichen Kirchen empor, in der Mitte der großartigſte monumentale Kuppelbau der Welt, *St. Peter*, und links grüßt das Standbild *Garibaldi*'s von dem Janiculus! Das gewaltige Architekturbild, belebt durch eine feierlich geſtimmte Menſchenmenge, die durch Stolz und Selbſtvertrauen gehoben zu ſein

ſcheint, und zu dem Werke bewundernd aufblickt. *Italia farà da se — e l'Italia ha fatto da se!*

Dreißig Millionen Lire ſind bis jetzt verbraucht, und noch iſt nicht alles fertig, aber das iſt eine Frage der Zeit, es wird werden. Wer den Inhalt des mächtigſten Denkmalwerkes der Neuzeit in ſich aufnehmen will, muß einen Gang durch ſeine Anlagen machen, und ſich noch nicht Vollendetes im Geiſte dazu vergegenwärtigen. Nur dann wird er von der Großartigkeit des Wurfes erfüllt und überzeugt werden, und den italieniſchen Völkerſchaften Dank wiſſen für die Opfer, die ſie nicht nur der nationalen Ehre, ſondern auch ihrer nationalen Kunſt, der neu auflebenden, nie verſagenden Renaiſſance gebracht haben (vergl. Vignette der Geſamtanſicht, Abb. 654).

Abb. 657.



Reiterſtandbild des *Barnabò Visconti* von *Bonino*. Zurzeit im *Museo archeologico* zu Mailand. (Phot. aus *Italia artist.* Nr. 25.)

478. Poſtament.

Die Stellung des Reiterbildes auf ein unverhältnismäßig hohes Poſtament, das den beiden Monumenten, des *Colleoni* und des *Gattamelata* gemeinſam iſt, kann der Wirkung des Werkes im Ganzen gefährlich werden. Man bekommt zu viel Unterſicht, beſonders wenn der Platz für die Aufſtellung beſchränkt iſt, wie z. B. in Venedig, wo man dem Übelſtand dadurch abhelfen wollte, daß man es einſeitig der Kirchenfront nahe rückte. Vielleicht ſpielte auch noch ein anderer Grund mit: man wollte ſich bei Kirchenfeſten den an ſich nicht großen Platz nicht auch noch verbauen. Die nahe ſtehende Kirchenwand iſt nicht die beſte Zugabe. Ich glaube deshalb nicht, daß artiſtiſche Gründe, wie ſo gern angenommen wird, hier ausſchlaggebend waren.

Michelangelo iſt bei der Aufſtellung, der Formgebung und der Höhenentwickelung ſeines Poſtamentes für das antike Reiterſtandbild des *Marc Aurel* vorſichtiger geweſen und hat das Richtige getroffen. So kann man die Gruppe im Ganzen bewundern, und der Bauch des Pferdes ſpielt nicht die Hauptrolle

dabei. Bei der Formgebung des Poſtamentes hat der große Florentiner ebenfalls das Richtige getroffen, gegenüber dem des *Colleoni*, das zu kunſtgewerblich geraten iſt. Näher kam ihm *Donatello* mit ſeiner einfachen, ſtrengen Architektur des Poſtamentes in Padua.

Abb. 658.

Marmorſtandbild des Großherzogs *Ferdinand I.* in Livorno.

479. Relief-ſtandbild.

Die Frage des Poſtaments fällt weg, ſo bald zur Reliefdarſtellung gegriffen wird, wie dies bei dem mittelalterlichen Vorbild in Mailand, bei dem Reiterbild des *Podestà Oldrado da Tresseno* am *Palazzo della Ragione* auf dem Teil der Wandfläche zwiſchen den Bogenſtellungen und der Fenſterreihe des erſten Stockes noch zu ſehen iſt (vergl. *Italia artist. Milano.* I. Nr. 25, S. 37). Das mittelalterliche Pferd iſt hier ein Paßgänger (vor 1233).

480. Aufſtellung der Denkmalfigur innerhalb einer Niſche oder Aedicula.

Eine ſchöne Verwertung dieſes Motives aus der Zeit der Frührenaiſſance iſt das Denkmal des heiligen *Victor* zu Pferde, geharniſcht, mit wehender Standarte am Turm der Baſilika des Heiligen in Locarno (vergl. Abb. 656, und *R. Rahn*, Kunſt- und Wanderſtudien aus der Schweiz. Zürich 1888).

Auf mittelalterlicher Grundlage beruht auch das als Reiterſtandbild aufgefaßte Grabmal des *Barnabò Visconti* (vergl. Abb. 657 aus *Italia artist.* Nr. 25), im Aufbau an das der *Scaliger* in Verona erinnernd. Auf einem von korinthiſierenden Kleinſäulen und Pfeilern getragenen Sarkophage, reich mit Reliefdarſtellungen geſchmückt, erhebt ſich das Reiterſtandbild des *Visconti* auf ruhig ſtehendem Pferde, ſtreng und ſteif im Sattel ſitzend, mit gerade ausgereckten Beinen in voller Waffenrüſtung, aber unbehelmt. Den Leib des Pferdes ſtützend, ſtehen zwei weibliche Figuren, die Gerechtigkeit und die Tapferkeit darſtellend, an die Tugenden des Fürſten erinnernd. Teile des Monuments waren vergoldet.

Der Entwurf und die Ausführung wird dem Campionefen *Bonino* zugefchrieben (vergl. *Ital. artist.* a. a. O. Mailand I. S. 72 u. 73). Ein weiteres ift in der *Colleoni*-Kapelle zu Bergamo und ein Gegenftück in einem weltlichen Raume, im Theaterfaale des Schloffes zu Parma.

Die figürlichen Darftellungen am Sockel der genannten Denkmäler befchränken fich auf Reliefbilder; als größeres Beiwerk fprechen fie fich an dem intereffanten Marmorftandbild des Großherzogs *Ferdinand I.* in Livorno aus, wo vier aus Bronze gegoffene, gefeffelte Mohren am Fußgeftell angebracht find als ausdrucksvollfter plaftifcher Schmuck des Unterbaues, der in diefer Form nähere Beziehungen zwifchen ihm und dem Standbild herftellt. Es ift ein Werk des *Giovanni dell'Opera*, deffen Hauptfigur weit übertroffen wird von den vier türkifchen Sklaven (*i quattro mori*) des *Pietro Tacca* (Abb. 658).

Überall, wo in der Bildung des Fußgeftelles einer monumentalen Einfachheit vor einer mehr kunftgewerblichen Durchbildung der Vorzug gegeben wurde, ift die Aufgabe in höherer künftlerifcher Weife gelöft und bleibend fchön ausgefallen.

481. Stehende und fitzende Freifiguren.

Die Entwurfzeichnung des *Mantegna* für ein Standbild des *Virgil* (jetzt im *Louvre*-Mufeum), auf niedrigem Fußgeftell, das zwei Putten beleben, dürfte vielleicht der älteffe Vorfchlag in der Renaiffancezeit für eine ftehende Einzelfigur fein. Als Beifpiel für eine fitzende Figur ift das aus weißem Marmor gemeißelte Denkmal des *Giovanni delle Bande nere* (geft. 1526) auf der *Piazza S. Lorenzo* in Florenz zu nennen, von *Baccio Bandinelli* ausgeführt (Abb. 659), auf breitem, reichgegliedertem Marmorpiedeftal, die Architektur des *Leopardi* am *Colleoni*-Monument in Venedig nachahmend.

Abb. 659.

Denkmal des *Giovanni delle Bande nere* in Florenz († 1526).

Als weiteres Beifpiel des Denkmals mit einer fitzenden Figur, in Schutz gebender, architektonifch reich entwickelter Aedicula ift das reizende *Plinius*-Denkmal von *Tomasso Rodari* an der Giebelfaffade des Domes in Como anzuführen (vergl. Abb. 660 [251]).

[251]) Fakf.-Repr. nach Zeitfchrift für bildende Kunft.

482. Antike Obelisken als Platzſchmuck.

Mit einem weiteren monumentalen Platzſchmuck beſchäftigten ſich mit Vorliebe die römiſchen Päpſte durch Wiederaufrichten der alten ägyptiſchen Obelisken.

Der *St. Peter*'s-Platz, die Plätze beim *Lateran*, bei *Maria Maggiore* u. a. ſind damit verſehen worden; auf der *Piazza del Popolo*, auf der *Piazza Navona* ragen dieſe Siegeszeichen der alten Roma über Ägypten, jetzt Siegeszeichen des Chriſtentums über das Heidentum, in die Luft, mit bronzenem Kreuze bekrönt!

Abb. 660.

Denkmal des *Plinius* am Dom in Como[251]).

Der größte derſelben, vor dem *Lateran*, aus dem ägyptiſchen Theben ſtammend, war einſt im *Circus maximus* aufgeſtellt. Aus rotem Granit gearbeitet, iſt er wohl mit 32,33 m der größte Monolith oder Bauſtein der Welt. Er lag in drei Stücke geborſten da (Abb. 661), und es galt, neben ſeiner Wiederaufrichtung auch die Zuſammenfügung zu einem Ganzen zu vollziehen. *Domenico Fontana*, der auf dem *St. Peter*'s-Platz die Aufſtellung eines Obelisken ſo glücklich vollführte, wurde von *Sixtus V.* auch mit dieſer rein techniſchen Aufgabe betraut, die er mit gleichem Geſchick und Glück im Auguſt 1588

Abb. 661.

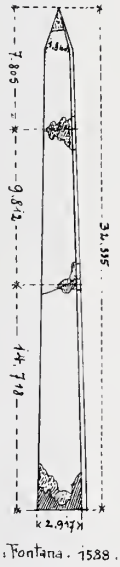
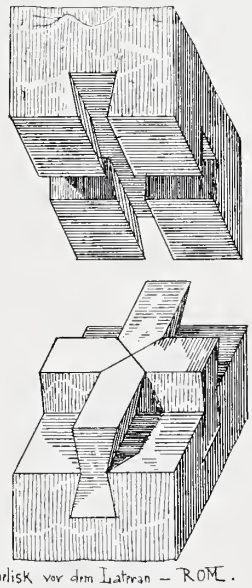


Abb. 662.



Der Obelisk vor dem *Lateran* in Rom und die Vorrichtungen zur Zuſammenſetzung von *Dom. Fontana*.

löſte. Die Baſis des Obelisken hat 2,91 m untere Seitenlänge und 1,81 m obere, und dieſen Maßen entſprechend wurden die Fundamente mit 3,67 m Breite angelegt, bei einer Tiefe von 8,47 m, und ganz aus Travertin-Quadern geſchichtet. Die drei Stücke wurden in geiſtvoller Weiſe durch doppelſchwalbenſchwanzförmige Dübel aus dem gleichen Material miteinander verbunden. Zuerſt wurden die Standflächen genau abgerichtet, dann in Kreuzform die Furchen für die

Schwalbenfchwänze ausgehauen und diefe felbft aus vier Teilen angefertigt und unter Bleiverftemmung eingefügt (Abb. 662). Die Gefamthöhe des Werkes beträgt vom Boden bis zur Spitze 45,49 m und das Gewicht 491 435 kg.

483. Obelisken der Renaiffance.

Die *Piazza di S. Maria Novella*, auf der früher Wagenrennen abgehalten wurden (1563) zieren noch zwei Marmor-Obelisken aus der Zeit von 1608, auf einem Poftament mit bronzenen Schildkröten ruhend, und mit den Lilien von Florenz auf der Spitze gefchmückt.

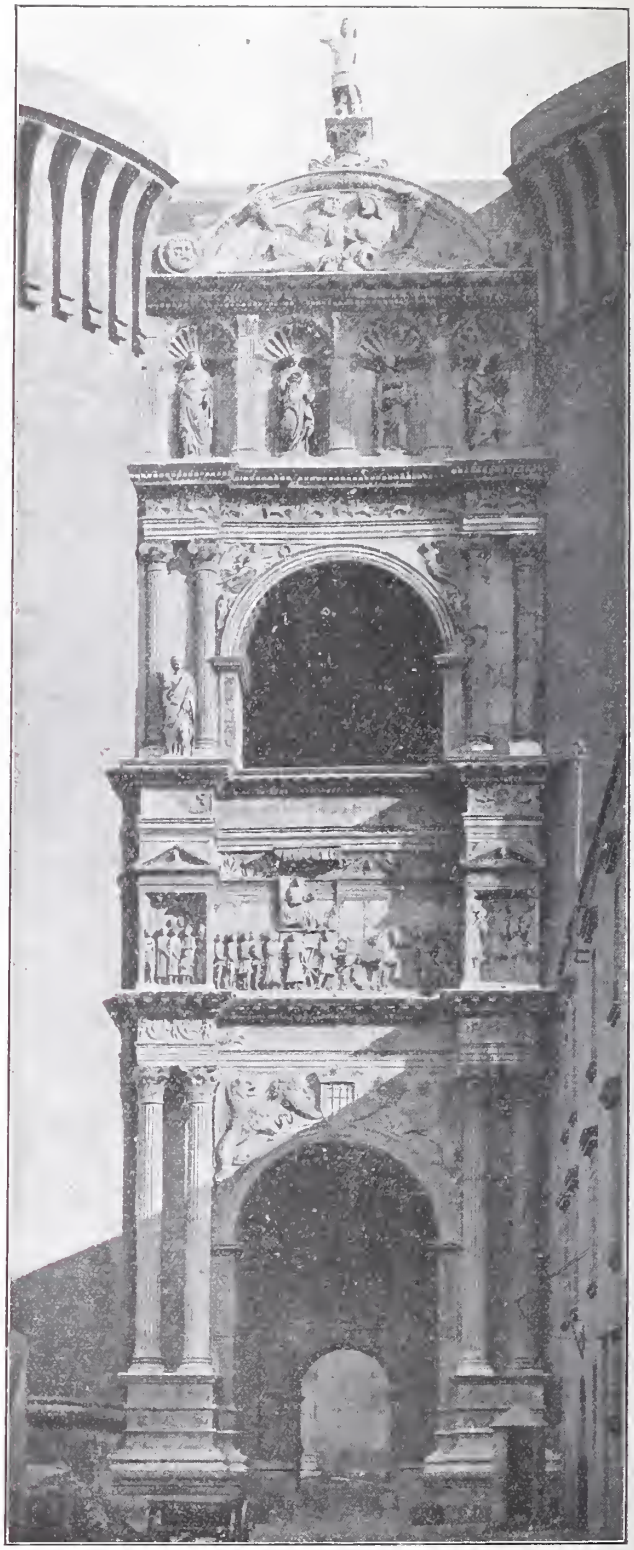
484. Antike Cochlearfäulen.

Von einem wirkfamen Ausdrucksmittel zur Verherrlichung der Großtaten eines Herrfchers, das die römifche Antike in der Kaiferzeit bevorzugte, die Cochlearfäule mit dem Herrfcherftandbild, machte die Renaiffance keinen Gebrauch. Die kleinen Gewaltherrfcher konnten den Gedanken nicht verwerten, und die Republiken wußten nichts damit anzufangen.

485. Triumphbogen.

Ähnlich ging es mit den Triumphbogen. Den einzigen architektonifch groß gedachten diefer Gattung ließ fich *Alfonso I. von Aragonien* in Neapel erbauen und mit Bildwerken fchmücken (vergl. Abb. 18 und Abb. 663 nach feiner Wiederherftellung); der *Arco trionfale, detto della Scaletta* in Vicenza eröffnet den Stationsweg nach dem Monte Berico und trägt über dem Hauptgefimfe das Steinbild des Venezianer Löwen, und rechts und links desfelben zwei ftehende Heiligen-

Abb. 663.



Triumphbogen *Alfonso's I. von Aragonien* in Neapel. (Nach deffen Wiederherftellung.)

figuren. Seine Bezeichnung iſt deplaciert, ſeine Formenſprache und ſeine Verhältniſſe laſſen den *Palladio* als den entwerfenden Architekten vermuten.

Der *Arco della Pace o del Sempione* wurde für mehrere Millionen Lire von *Cagnola* 1806 in Mailand auf Anregung *Napoleon's I.* erbaut, der *Arco trionfale* auf *Piazza Cavour* in Florenz zur Erinnerung an den Einzug des Großherzogs *Franz II.* (1739) errichtet. Beide zeigen keinerlei neue Gedanken und ſchließen ſich an die verwandten antik-römiſchen Vorbilder an.

Abb. 664.

Bronzene Unterſätze der Flaggenmaſte vor der *Markus*-Kirche zu Venedig.

Im Cicerone von *J. Burckhardt* (V. Aufl., S. 303) iſt der genannte Florentiner Triumphbogen als beachtenswerte Leiſtung und als *Arco S. Gallo* vor dem gleichnamigen Tor bezeichnet. *Maria Theresia* ließ ihn zu Ehren ihres Gatten, des damaligen Großherzogs *Franz* errichten.

486. Flaggenmaſte.

Als Platzſchmuck mögen auch noch die Flaggenmaſte erwähnt werden, ſoweit ſolche eine Kunſtform erfahren haben, wie dies auf der *Piazza S. Marco* in Venedig der Fall iſt. Von *Alessandro Leopardi* (1505) modelliert, ragen aus reich dekorierten, bronzenen Fußgeſtellen die rot angeſtrichenen Holzmaſte mit ihren wehenden Wimpeln hervor und bilden ſo ein vollendetes Kunſtwerk (Abb. 664).

487. Standſäulen.

Standſäulen für die Aufnahme von Bildwerken beſtimmter Schutzheiligen (Marienſäulen), oder als Siegeszeichen auch zur Aufnahme von Hoheits- und Beſitzeszeichen, wurden vielfach in der Renaiſſancezeit aufgerichtet. Die Republik Venedig geſtattete ſich ſolche in allen Städten, die in ihren Beſitz kamen, auf öffentlichen Plätzen aufzuſtellen. Auf der *Piazzetta* beim Dogenpalaſt erheben ſich zwei, allerdings erſt 1810 aufgeſtellte, ſyriſche

Granitſäulen, die den ehernen, geflügelten Löwen des heiligen *Markus* und das Bronzeſtandbild des alten Schutzpatrones Venedigs, des heiligen *Theodor* auf einem Krokodile ſtehend, tragen (1329).

Aus Venezianiſcher Zeit ſtammen auch die beiden Säulen auf der *Piazza dei Signori* in Vicenza, wovon die eine den geflügelten Löwen von *S. Marco* trägt, wie auch die korinthiſche Säule vor der *Loggia del Consiglio* in Padua, die aus einem Poſtament, einem antiken Säulenſchaft und korinthiſierendem Kapitell beſteht und gleichfalls den Löwen von *S. Marco* aufgenommen hat. Auf *Piazza d'Erbe* in Verona ſteht eine Marmorſäule mit dem venezianiſchen Löwen aus der Zeit von 1524. Der Löwe wurde 1886 erneuert. Auch Ravenna hat auf ſeiner *Piazza* zwei venezianer Säulen aufzuweiſen. Auf *Piazza S. Maria Maggiore* in Rom lies Papſt *Paul V.* (1605—21) die 14,3 m hohe Marmorſäule aus der *Maxentius*-Baſilika ſtammend, aufrichten und mit der Bronzefigur der Madonna ſchmücken. Auf der *Piazza Tolomei* in Siena ſteht auf einer Säule mit Kompoſitakapitell eine Kinder ſäugende Wölfin.

In Neapel iſt die Säule mit der Aufnahme des heiligen *Januarius* (1631) bedacht worden, eine andere (*Marien*-Säule) wurde auf dem Dreifaltigkeitsplatz (1747) aufgeſtellt, während der heilige *Dominik* ſich mit einem Obelisken als Untergeſtell begnügen mußte (1657). Meiſt ſind dies Mitteldinge zwiſchen Obelisk und Säule, überladen und zwecklos, wie *W. Rolfs* in dem zweiten Bändchen ſeiner guten Beſchreibung von Neapel (Berühmte Kunſtſtätten 1905) ſagt. In Padua hat man ſich auf dem Platze des *Santo* auch mit einfachen Kreuzen auf Säulen begnügt.

Der Aufbau der meiſten dieſer Säulen beſteht aus einem achteckigen Steinſockel, einem mehr oder weniger verzierten Säulenſchaft mit einem Kelchkapitell, auf dem ein profiliertes Geſimſe mit dem Standbild ruht. Es erinnern dieſe Gebilde an die galliſch-römiſchen Siegesſäulen, die oft 12—14 m hoch waren, und in der Zeit von 200—400 n. Chr. aufkamen, beſonders in der Aufeinanderfolge ihrer Beſtandteile und deren formaler Durchbildung (vergl. *Durm*, „Baukunſt der Römer." II. Teil. Bd. 2. 2. Aufl. S. 742 dieſes „Handbuches").

m) Stadttore und Brücken.

„Schmeichelnd locke das Tor den Wilden herein zum Geſetze;
froh in die freie Natur führ' es den Bürger heraus!"
Schiller.

488. Stadttore.

Bei den mittelalterlichen Toren dürften dieſe Worte *Schiller*'s nicht gerade als zutreffend bezeichnet werden; denn ſie treten als Beſtandteile der Stadtbefeſtigung in trotziger, hochgeführter Form, als finſter dreinſchauende Turmbauten auf. Nichts Anlockendes, nichts Anziehendes — demjenigen Verderben drohend, der ſich ihm in feindlicher Abſicht nähert. Die äußere Form der Tore, oder beſſer der Tortürme, ändert ſich mit der Einführung der Schußwaffen und der ſchweren Geſchütze; der Turm wird aufgegeben; die hochragenden Teile verſchwinden, und als breit gelagerte Baumaſſe tritt uns das Tor der Renaiſſance entgegen; mit Pilaſtern und Säulen geſchmückt „ſchmeichelnd lockt es herein".

Auf dieſen Satz ſtimmt die von *Agoſtino d'Antonio di Duccio* erbaute *Porta S. Pietro* in Perugia (1473), die leider in ihren oberen Teilen unvollendet geblieben iſt (Abb. 665). In den gleich gedrückten Verhältniſſen geſtaltet der berühmte Feſtungsbaumeiſter *Michele Sanmicheli* ſeine Stadt- und Feſtungstore in Norditalien und Dalmatien, wie Grundriß und Schnitt der *Porta Nuova* in Verona in Abb. 666 u. 667 zeigen, und wie die äußere Anſicht des ſchönen Tores

zu Zara zu erkennen gibt (Abb. 668). Nicht leicht wird eine ſo charakteriſtiſche Form und Detailbildung eines ſo ernſten Zweckbaues erfunden werden können, als dies bei der ſog. *Porta Stuppa* in Verona und beim Tore in Zara der Fall iſt. Die Verteidigungsfähigkeit des Torbaues iſt wie bei den antiken Toren nach außen etwas verſchleiert; aber das Innere und der Grundriß der *Porta Nuova* belehren uns eines anderen und zeigen, daß wir es nicht mit einem reinen Dekorationsſtück zu tun haben.

Auch *Serlio* betritt in ſeinen Entwürfen zu Toren für eine befeſtigte Stadt den gleichen Weg (Abb. 669), wenn er die Ruſtika-Ordnung an der Außenſeite annimmt; er läßt es aber dabei nicht bewenden, indem er eine Geſchützbaſtion über dem Hauptgeſimſe hinzufügt.

Abb. 665.

Stadttor in Perugia.

In Rom wären von beſtehenden Beiſpielen anzuführen: die *Porta del Popolo* (1561 von *Vignola*, die Innenſeite 1655 von *Bernini* erbaut und 1878 erweitert), die *Porta Pia*, 1564 nach *Michelangelo*'s Plan begonnen, wie auch die von *Antonio da Sangallo d. J.* angefangene *Porta di S. Spirito* [252]) uſw.

Eine Neuerung zeigt die unter *Karl V.* durch den Architekten *Gasparo Guercia* (1584) erbaute *Porta Nuova* in Palermo, deren Unterbau einem römiſchen Triumphbogen gleicht; über dieſem iſt ein Zwiſchengeſchoß mit Medaillons, darüber eine fünfbogige Loggia mit einer Terraſſe angeordnet, über der ein hohes, glaſiertes farbiges Ziegeldach ſich erhebt, das eine Laterne trägt (Abb. 670). Der obere Teil wurde durch Blitzſchlag zerſtört, aber 1665 vollſtändig wieder hergeſtellt.

[252]) Siehe: Letarouilly, a. a. O., Text, S. 181.

489. Triumphtore und -bogen.

Zwifchen zwei wuchtige Verteidigungstürme eingefetzt, zeigt fich das prachtvolle Ehren- und Triumphtor des *Alfons I. von Aragonien* zu dem 1283 erbauten *Caſtel Nuovo* in Neapel, zu Ehren feines Einzuges in die Stadt, im Jahre 1442 errichtet, ein Werk des Mailänder Architekten *Pietro da Martino*. Ferner am gleichen Orte die von *Giulio da Majano* einige Jahrzehnte fpäter (1484) errichtete *Porta Capuana*; diefe, ein Torbau mit hohem Fries und hoher

Abb. 666.

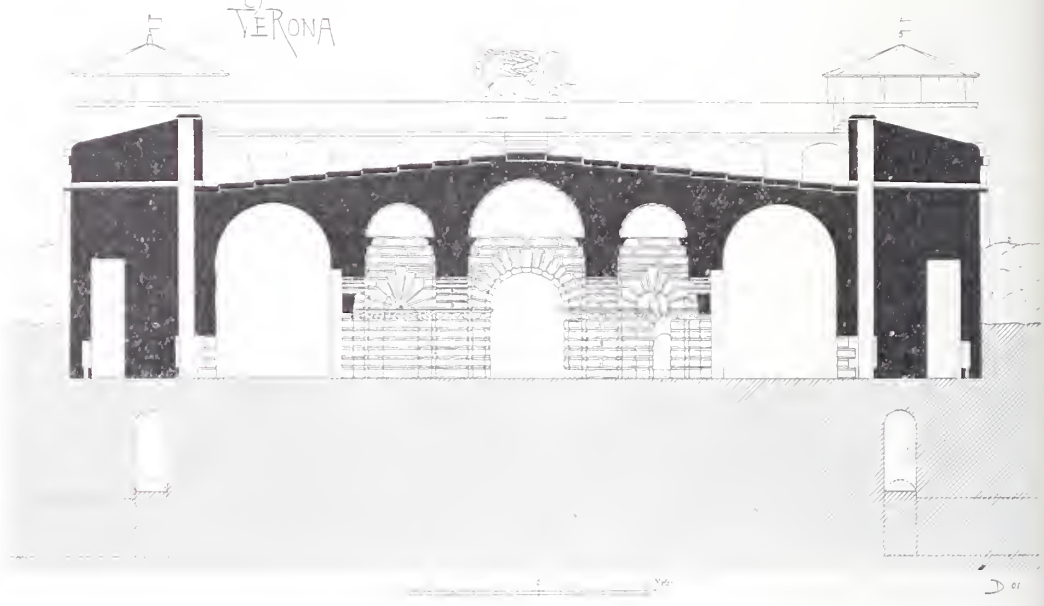
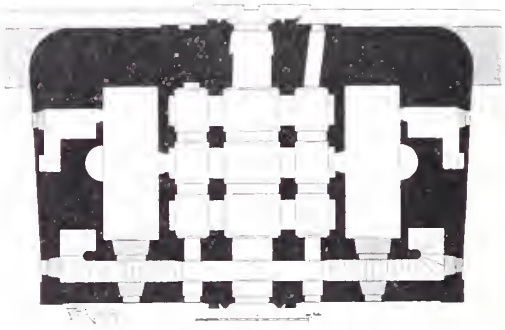


Abb. 667.



Stadttor in Verona.

Attika, „vielleicht das fchönfte Tor der Renaiffance“ wurde 1535 erneuert und an der Außenfeite mit Reliefs von *Giovanni da Nola* gefchmückt.

Als freiftehender Bau im Sinne der antiken Triumphbogen mag noch das Stadttor zu Padua genannt fein (vergl. Abb. 671 nach *Italia artistica*).

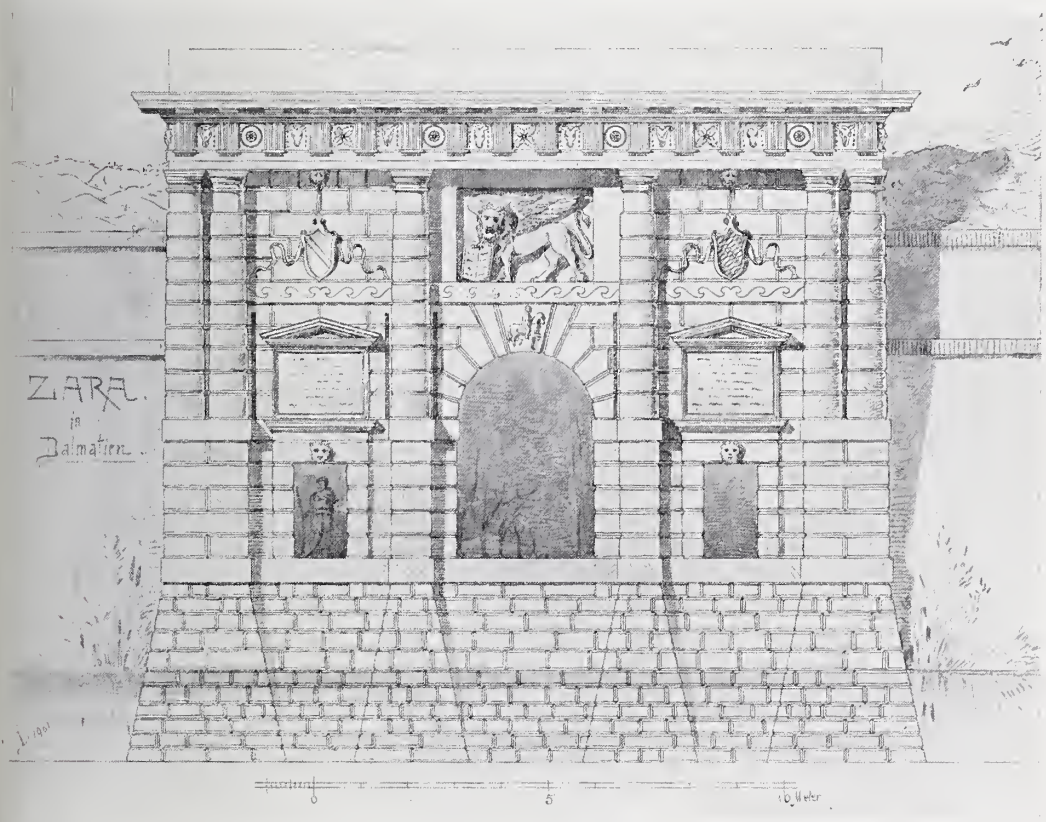
490. Brücken.

„Brücken von unabhängiger künftlerifcher Bedeutung hat erft die Zeit von 1540—84 gefchaffen“ [253]). Die antike Kunft hat aber hier vorgearbeitet, und ohne den prächtigen *Ponte d'Augusto* in Rimini u. a. wären Löfungen in rein

[253]) Siehe Burckhardt, J. Gefchichte der Renaiffance in Italien. Stuttgart 1878. S. 209.

klaffifchem Sinne, wie fie *Palladio* uns hinterlaffen, wohl kaum zu ftande gekommen. Sein Beftes gibt er in dem Entwurfe zu einer dreibogigen Brücke mit Vorbauten und Läden, der nach feinen Zeichnungen in Abb. 672 u. 673 wiedergegeben ift. Er begleitet ihn[254]) mit folgenden Worten: „Nach meinem Urteil ift der Entwurf zu diefer Brücke fehr fchön, *bellissima è la inventione del Ponte*. Sie ift für eine der vornehmften Städte Italiens geeignet; fie muß mitten in der Stadt liegen, wo der Fluß fehr breit ift; drei Straßen müffen über fie führen, die mit Bottegen und großen Trafiken befetzt find.“ Zur Rechtfertigung

Abb. 668.



Stadt- und Feftungstor in Zara.

feiner Anlage ruft er das Zeugnis der Alten an, indem er fagt, der *Ponte Elio* in Rom war mit Loggien bedeckt, mit einem Bronzegeländer verfehen und mit Statuen und anderen Ornamenten ausgeziert. Bedeckte Brücken werden im XV. Jahrhundert auch von *Alberti* verlangt, der auf Befehl *Nicolaus V.* über der Engelbrücke zu Rom gleichfalls ein Dach ausgeführt haben foll.

In der Galerie des Schloffes in Parma ift ein Bild (Nr. 283) des *Faustino Mosetto* (Sec. XVII), das eine »*Riconstruzione ideale di Castel Sant' Angelo e del suo ponte*« gibt und die fünfbogige Brücke mit einem Hallenbau, den in der Mitte eine Flachkuppel krönt, zeigt; eine in ihrer Art fchöne und intereffante Löfung, wie fie fich vielleicht *Palladio* gedacht haben mag. Ein anderes Bild

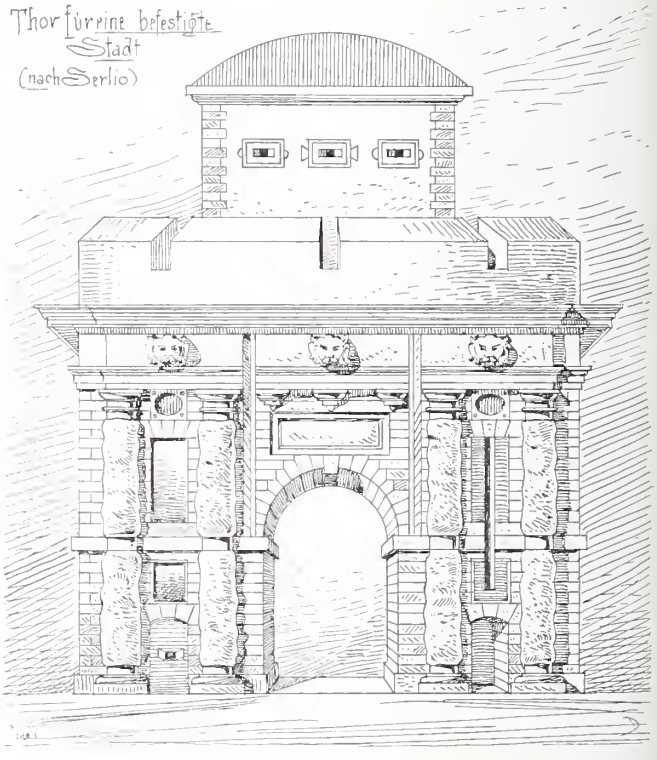
[254]) In feinem Buche über die Architektur, Lib. III, Kap. XIII, S. 25.

(Nr. 284) von *Canaletto* gibt die Baſilika in Vicenza und rechts derſelben den *Ponte di Rialto* nach dem in Abb. 674 dargeſtellten Entwurfe als »*Projetto riunto*« bezeichnet.

Als Brücke mit Läden iſt der *Ponte di Rialto* in Venedig (*Rivo alto*, 1588—1592) von *Antonio da Ponte* an Stelle einer alten Holzbrücke erbaut, eine nüchterne Leiſtung gegenüber dem Entwurfe *Palladio*'s, den wir nach dem Bilde des *Canaletto* für Venedig beſtimmt anſehen dürfen. Die Brücke iſt 48,00 m lang, 22,00 m breit und umfaßt einen einzigen Bogen von 27,00 m Spannweite bei 7,50 m Pfeilhöhe.

Von *Antonio Contino* wurde 1595—1605 der *Ponte dei Sospiri* erbaut, welcher die *Carceri* mit dem Dogenpalaſt verbindet und als gedeckte Marmorbrücke mit guter architektoniſcher Detailbildung ausgeführt iſt.

Abb. 669.



Feſtungstor nach *Serlio*.

Von der Antike ſich freimachend, hat *Ammanati* den *Ponte della Trinità* über den Arno in Florenz gebaut, eine Ingenieur- und eine Kunſtleiſtung von hohem Werte. „Die Formen der Bogen ſind mit freieſter Genialität dem Anſteigen gegen die Mitte zu anbequemt“, und mit feinem Gefühl für Linien ſind bei der Wölbung ſtatt der harten Stichbogen die weichen Formen des Korbbogens gewählt.

Serlio ſpricht ſich über die Brückenbauten ſeiner Vorfahren nur ſpärlich aus. In ſeinem Libro III (S. 90) führt er vier antikrömiſche Steinbrücken im Bilde vor:

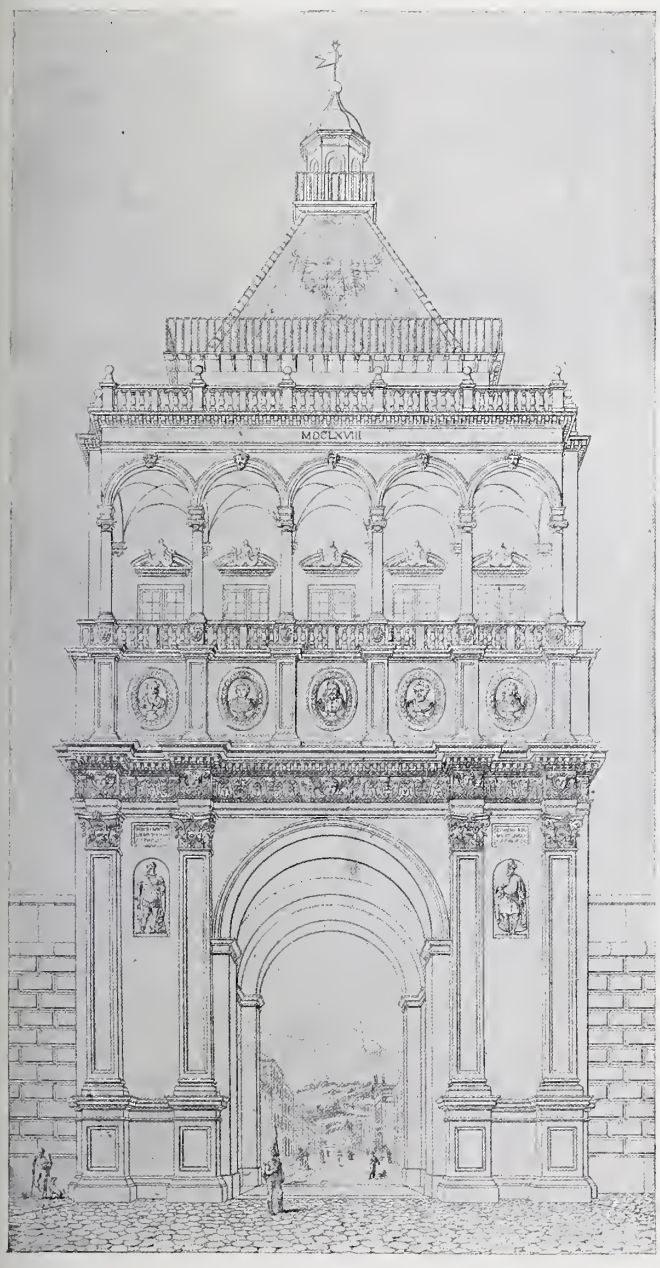
1) drei Bogen des *Ponte Sisto*,
2) den *Pons Milvius* = *Ponte Molle*,
3) *Ponte Sant'Angelo* (*Ponte Elio Adriano*),
4) *Ponte Fabricio*

und gibt die beruhigende Erklärung dazu ab »*da i quali si potra comprendere il modo che tenevano gli antichi a fare i suoi ponti*«. Sonſt erfahren wir noch von ihm: »*in Roma sono molti ponti fatti da Romani antichi*«. Die genannten Brücken ſind durch Holzſchnitte dargeſtellt, ſo gut und ſo ſchlecht, wie dies damals üblich und möglich war.

Die Landſchaft und das Stadtinnere wurden durch ſie nicht verdorben. Mit dieſem Hinweis auf zweifelhafte Abbildungen ohne weitern Text wird der Wißbegierige abgefpeiſt. Über Brücken außerhalb Roms oder an anderen Orten Italiens gibt er keine Auskunft.

Barbaren und Griechen waren die Lehrmeiſter der Römer auf dem Gebiete des Brückenbaues; ſie gaben die Schule weiter an die Fachgenoſſen im Mittelalter und dieſe wieder an die Meiſter der Renaiſſance.

Abb. 670.



Stadttor in Palermo.

Holz und Stein (bei dieſem diente das Eiſen mit Bleiverguß nur als Bindemittel), waren die erſten Materialien, wie die älteſte bekannte Steinbrücke in Babylon uns lehrt. Über das Ausſehen und die Konſtruktion mancher römiſcher Brücken geben Darſtellungen auf der *Trajan*'s-Säule und auf Münzen Aufſchluß. Befeſtigte Zugangstore (Brückenköpfe) ſcheinen bei ihnen nicht ausgeſchloſſen geweſen zu ſein. Wir wiſſen aber weiter, daß das Stil- und Schönheitsgefühl der römiſchen Baumeiſter auch für dieſe Flußübergänge monumentale Wahrzeichen verlangte. Zu Kiakhta machten je zwei Säulen an den beiden Enden der Brücke die Zugänge kenntlich, bei Alcántara erhob ſich ein ſchlichtes Steintor, halbkreisförmig überſpannt, ohne ſonſtigen Schmuck, als den einer Inſchrifttafel bei dem mittleren Strompfeiler; bei der Flaviſchen Brücke zu St. Chamas waren zwei Portale an den Enden errichtet, die zwiſchen zwei, durch korinthiſche Pilaſter gegliederte Pylonen, eine halbkreisförmig überſpannte Toröffnung einſchließen. Auf dem Hauptgeſimſe ſtehen aus Stein gemeißelte Löwen, gleichſam als Wächter der Zugänge (vergl. Abb. 536 in *Durm*, „Baukunſt der Etrusker und Römer.“ II. Teil. Bd. 2. 2. Aufl. dieſes „Handbuches“). Das gleiche Material iſt bei dem Brückenbogen und den Portalen verwendet.

491. Monumentale Wahrzeichen für Brücken.

492. Brücke zu Kiakhta und Alcántara.

493. Brücke zu St. Chamas.

Der echt römifche Zug auch den Monumentalbauten, die nur einem praktifchen Zwecke dienen follten, noch etwas Raum für eine künftlerifche Äußerung zu gönnen, zog auch die Meifter der Renaiffance zu gleichem Vorgehen an. Sicher war es diefer, der den Meifter *Palladio* zu feinen Brückenentwürfen mit Säulenhallen und Tempelfaffaden begeifterte. Es waren meift Bauten des Friedens, für freundlichen Lebensverkehr, wo höchftens einer den andern betrog, und keine Sperrforts, die in Betracht kamen, was fich in den Idealprojekten und bei den Ausführungen wiederfpiegelt. Vor das Dilemma, mit zweierlei Hauptkonftruktions-Materialien arbeiten zu müffen, wurden die Architekten der Renaiffance

Abb. 671.

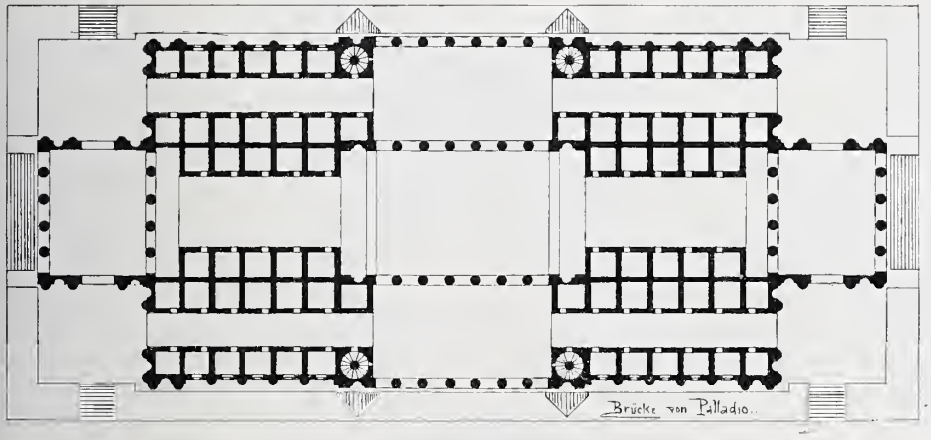
Stadttor in Geftalt eines Triumphbogens zu Padua. (Nach: Phot. der *Italia artistica*.)

nicht geftellt. Stützende Strom- und Landpfeiler aus künftlichen oder natürlichen Steinen, Fahrbahnen tragende Eifenkonftruktionen mit einem vertikalen Abfchluß durch eine fteinerne Blendarchitektur, all dies zu einem einheitlich wirken follenden Architekturbild vereinigen zu müffen, davor hat fie ein gütiges Gefchick bewahrt. Auch verlogene Ritterburgen, Feftungsportale als Eingänge zu Brückenwegen und ähnliche Theaterkunftfcherze blieben ihnen erfpart. Nur als natürliche Verteidigungspunkte, wie fie beifpielsweife feiner Zeit in der Stadt Prag bei den Zugängen zur Brücke und zur Altftadt gedacht und ausgeführt find, kann man fie gelten laffen, alfo da, wo fie Sinn und Berechtigung haben. Wuchtig in den Maffen, aber mit dem zierlichen Filigranornament der fpäteren Gotik in den Faffadenflächen bedeckt, wirken fie um fo anfprechender durch die Einheit des Materials — des Steines — bei der Brückenkonftruktion und deren Verteidigungsturm.

494. Brückenköpfe.

Serlio geht in ſeinem *Liber VII »d'alcune porte di città e di fortezza«* — ſog. Brückenportalen aus dem Wege. Das Tor einer befeſtigten Stadt oder der Zugang zum Kaſtell mit ſeiner Zugbrücke über den Stadt- oder Schloßgraben wurde wohl in den Bereich der architektoniſchen Leiſtungen gezogen, nicht aber die Zugänge zu Brücken auf offenem Felde. Hier verließ er die altrömiſche Tradition, welche auch dieſe vorſah. Was er gibt, ſind die Maße und Verhältniszahlen für die Feſtungstore, Türchen und Schlitze für Aufzugsketten, gekleidet in die Formen der toskaniſchen oder doriſchen Weiſe in Verbindung mit *Opera rustica*, Triglyphen oder Löwenköpfen im Frieſe, mit einer Baſtion über dem Hauptgeſimſe für Artillerie und darüber noch ein kleines dreieckiges Türmchen mit Schießſcharten für Kleinfeuerwaffen oder zum Auslugen nach dem offenen Felde. Die herabgelaſſene hölzerne Zugbrücke bahnte den Weg ins Innere des feſten Platzes. Dieſe Architekturen waren Anlagen zu Schutz und Trutz, von denen man ſich bei großen Verbindungsbrücken, wie geſagt, freimachte. Die

Abb. 672.



Grundriß der Brücke des *Palladio*. (Idealentwurf.)

Zugänge nach den Brückenbahnen waren offen und in natürlicher Weiſe mit den anſtehenden Straßen verbunden: Steinbrücken-Konſtruktionen mit ſteinernem Geländer, unterbrochen durch Poſtamente, und auf dieſen Steinfiguren, alles in ſchöner Faſſung und Fügung, wie die erwähnte Brücke des *Ammanati* in Florenz — wohl die ſchönſte Leiſtung moderner Ingenieurkunſt bis zur heutigen Stunde: der *Colleoni* unter den Brücken! Das Mittelalter fügte gern kleine Kapellen auf einem Land- oder Strompfeiler hinzu (alte Rheinbrücke in Baſel), ein Gedanke, der auch dem Altertum entlehnt iſt, wie das kleine Tempelchen (2,70 m lichte Breite der Cella) bei der Brücke zu Alcántara zeigt (vergl. *Durm*, „Baukunſt der Etrusker und Römer.“ II. Teil. Bd. 2. 2. Aufl. Abb. 618, S. 544 dieſes „Handbuches“), das nach ſeiner Nutzanwendung im Mittelalter in der italieniſchen Renaiſſance wiederkehrt bei dem Kapellenbau in der Mitte der 216 m langen gedeckten Brücke über den Teſſin bei Pavia (Abb. 121), deren hölzerner Dachſtuhl auf grauen Granitpfeilerchen ruht.

Die Renaiſſance in Italien ging den Metallkonſtruktionen größeren Stils überhaupt aus dem Weg, obgleich ihr der Bronzedachſtuhl von 30 m Spannweite mit ſeinen ⊓-förmigen Sparren bei der *Pantheon*-Vorhalle in Rom bekannt war, der noch im XVII. Jahrhundert an Ort und Stelle aufgerichtet geweſen iſt.

Auch mit dem Eiſen als Konſtruktions- bezw. Verbindungsmaterial war ſie durch die Art der Verſetzarbeiten bei antiken Tempeln, dann durch die Fenſtergitterwerke und Schloſſerarbeiten an antiken Profanbauten und noch mehr durch die Eiſenarbeiten bei mittelalterlichen Bauten in Fühlung geblieben. Sie übernahm von dort ohne Skrupel die nicht gerade nachahmenswerten ſichtbaren Verankerungen bei Gewölben. Beinahe kein Kirchenbau und keine von Säulenhallen umgebene Hofanlage bei Paläſten iſt frei davon. Sie ging dieſen Dingen auch wiſſenſchaftlich nach, wie die Arbeiten und Verſuche des *Poleni* bei der Umgürtung durch Eiſenringe der *Peter*'s-Kuppel in Rom beweiſen und auch, allerdings weniger ſicher, das Umlegen der Eiſenringe bei der Kuppel der *Umiltà* zu Piſtoja dartut. In den feinen Schmiedearbeiten, z. B. bei Kapellen-Abſchlüſſen, Chor-Abſchlüſſen, Balkongittern, Laternen, Fackelhaltern und dergl. übertraf ſie alles Vorangegangene. Trotz aller dieſer Kenntniſſe und Vorſtufen und der guten Schulung und Tüchtigkeit in der

495. Eiſen als Material bei Hilfskonſtruktionen.

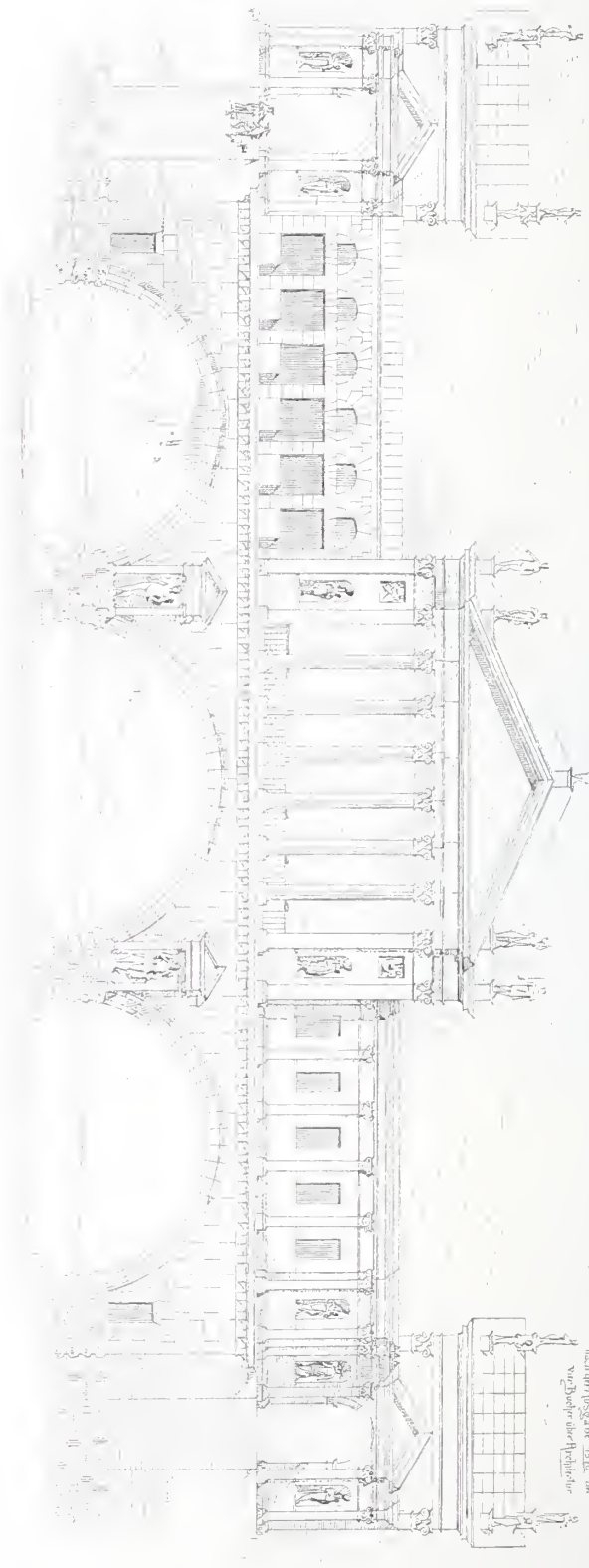
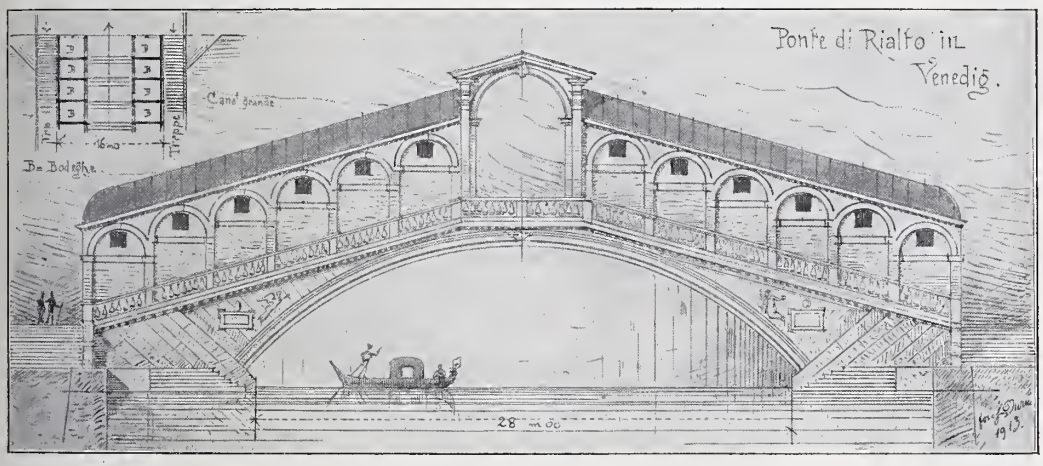


Abb. 673. Anſicht einer Brücke mit Verkaufsläden. (Idealprojekt *Palladio*'s.)

Ausführung, verhielt ſich die Renaiſſance dem Eiſen als Baumaterial zu Großkonſtruktionen gegenüber ſkeptiſch. Hätte ſie die vorausgegangenen Holzbohlenkonſtruktionen ihrer Baſilikendachſtühle zu Padua und Vicenza, die flächig gehalten ſind, in Eiſen überſetzt, oder dies bei den *de l'Orme*'ſchen Bohlenträgern getan (vergl. *v. Geymüller*, „Die Baukunſt der Renaiſſance in Frankreich", II. Teil. Bd. 6. S. 345 dieſes „Handbuches", wo *de l'Orme* einen Saal von 48 m Spannweite nach ſeinem Syſtem überdecken wollte), ſo wäre ihr vielleicht der Wurf gelungen, dem Eiſen als Baumaterial für Großkonſtruktionen die Führerſchaft früher, als geſchehen, zu ſichern.

„Es hat nicht ſollen ſein, es wär' zu ſchön geweſen." Ob ſie dann aber ihre etwaigen Eiſenbrücken auf Steinpfeilern aufgebaut und ihnen ſteinerne, ſenkrechte Abſchlüſſe vorgeſtellt haben würde, iſt eine Sache für ſich, die nur geahnt werden kann. Man wird die Frage im negativen Sinne wohl am beſten beantworten dürfen.

Abb. 674.



Ponte di Rialto in Venedig.

496. Künſtleriſche Geſtaltung von Eiſenkonſtruktionen.

Wir quälen uns heutzutage mit der Frage „der künſtleriſchen Geſtaltung von Eiſenkonſtruktionen" ab, vergeſſen aber dabei, daß dieſe Frage beim modernen Brückenbau eine ziemlich nebenſächliche iſt. Und wenn man den Wert einer Brücken-Großkonſtruktion in dem Steinunterbau oder vorgeſetzten Stein- oder Eiſenportal ſucht, und ihn in den großen Formen der Konſtruktion nicht zu geben weiß, dann unterlaſſe man es lieber, Vorſchläge zu machen, in welcher Weiſe Abhilfe in unſerer Not getroffen werden könne und zerbreche ſich nicht den Kopf darüber, ob ein im antiken, romaniſchen, gotiſchen, Renaiſſance- oder Rokokogeſchmack entworfener Steinvorbau den Vorzug vor dem andern verdiene, beſonders wenn hier auftretende tiefe Denker die genannten Stilformen nicht voneinander zu unterſcheiden vermögen und ſich auf *Vitruv*, *Karl Böttticher* und andere äſthetiſche Scheinwerfer berufen und ſich dabei über die zunehmende Teilnahme „für künſtleriſche Werte" überhaupt ſeitens der großen Menge Unberufener freuen und dies als einen ſichtbaren Ausdruck unſerer hochbegnadeten Zeit feiern. Arme Gegenwart! Und wenn nun gar ſchließlich die Offenbarung ausgeſprochen wird, daß es der Architektur noch nicht, und höchſtens dem Zweige der Baukunſt gelungen ſei, der von der Tradition nicht beeinflußt iſt,

dem Ziele näher zu kommen, dann muß man wohl annehmen, daß unſere neuen Brüder in den Kolonien als die berufenen Schiedsrichter im Streit angeſprochen werden dürfen; ſie ſind wenigſtens von einer fachmänniſchen Tradition nicht angekränkelt.

497. Künftige Stilwahl bei den Brücken und Brückenportalen.

Geſagt wird weiter, daß man Antike- und Renaiſſanceformen ſelten bei Brückenportalen fände, die doch eine beſonders wichtige Rolle in der Geſamterſcheinung vieler großer Eiſenbrücken ſpielten. Im großen und ganzen bildeten die mittelalterlichen Stilformen bei derartigen Bauten die Regel (?), was dadurch zu erklären ſei, daß in der Baukunſt des XIX. Jahrhunderts die hiſtoriſche Stilrichtung vorherrſche und das Motiv eines Feſtungsturmes eine größere Berechtigung zu haben ſcheine, weil die ſog. Brückenköpfe befeſtigte Werke waren. Im Ernſte dieſe Darlegungen weiter zu verfolgen, gehört nach den gewählten Proben nicht hierher, aber berührt mußten ſie werden.

Perſönlich möchte ich dem „temperamentvollen“ Ausſpruche des Herrn Profeſſors *Franz* zuſtimmen:

„Weg mit den Steinmasken, weg mit der Unwahrheit[255]!“ Jede Eiſenkonſtruktion iſt ſo umzugeſtalten, daß ſie keine häßliche Seite mehr aufweiſt und deshalb der Verkleidung durch Steinbauten nicht mehr bedarf! So könnte ich mich auch mehr für den Gedanken begeiſtern, der nur die erſten Strompfeiler architektoniſch und feſtlich ausgeſchmückt wiſſen und nicht einen Zugang von einer Landſeite zur anderen betonen will, zu dem die raumbergenden Flächen in der Fortſetzung fehlen oder doch nur Metallgeſpinnſte ſind. Vorne viele Trommler und hinter dieſen keine Soldaten!

Die vielfach geprieſenen „Beziehungen zwiſchen dem Eiſenwerk und dem Steinkörper“ ſind überall inſofern vorhanden, als das eine dem andern als Auflager dient, und je ſinnvoller und geſchickter dies geſchieht, um ſo beſſer; aber ein Zuſammenklingen wie bei Monumentalbauten aus einheitlichem Material, wird man nimmermehr erzielen, auch wenn man das Eingangsportal zu der Fahrſtraße noch ſo „merkwürdig“ und ohne innere Wahrheit oder äußere Notwendigkeit ausbildet. Und wenn bei einer Brücke das Portal zu einem Nichts die maßgebende Rolle ſpielen ſoll, dann bleibt nur die langweilige Fachwerksträger-Brücke übrig, bei der das Eiſen flächig genommen, noch am eheſten eine architektoniſche Verbindung zwiſchen Stein-Portal und Eiſenkonſtruktion ermöglicht, während eine Beſchränkung der Brückenkonſtruktion auf ſich ſelbſt und den tragenden Unterbau alle Formen zuläßt, die auch in Gottes freier Natur ertragen werden können. Mir erſcheint das Stückchen Wahrheit der Eiſenbrücke über das Garabit-Tal in Frankreich, die Kirchenfelderbrücke und die Kornhausbrücke in Bern immer noch gerechter, als viele der merkwürdigen und unglücklichen Überführungsapparate über die Norderelbe in Hamburg, oder die Straßenbrücke über den Rhein bei Worms u. a. m. Es bedarf wohl keiner weiteren Erklärungen, um auch kunſtvoller daſtehende Eiſenbrücken, wie die Alexanderbrücke in Paris mit den potenzierten Uferſäulen von Kiakhta, oder die Koblenzer Rheinbrücke, ohne die ſonſt ſehr beſcheidenen Stolzenfelſer Schloßarchitekturen, als vollwertig zu erachten. Die großen und mächtigen Konſtruktionsformen, eine glückliche Linienführung innerhalb derſelben, wirken im Landſchafts- und im Städtebild; die aufgenieteten, gehämmerten oder gegoſſenen Ornamente, oder die frei empfundenen, vegetabiliſchen Auswüchſe mit Fratzen und dergl. (die aufgeleimten Schmuckformen) ſind nebenſächlich und ſprechen nicht mit und haben

[255] Aus: Franz, W. Kann man die Ingenieurarbeiten ſchön geſtalten? Berlin 1910. Verlag des Reichsboten.

höchſtens auf dem Papier einigen Wert für den Planfertiger und ſeine Beſteller, aber zu ihrem eigenen Nachteil.

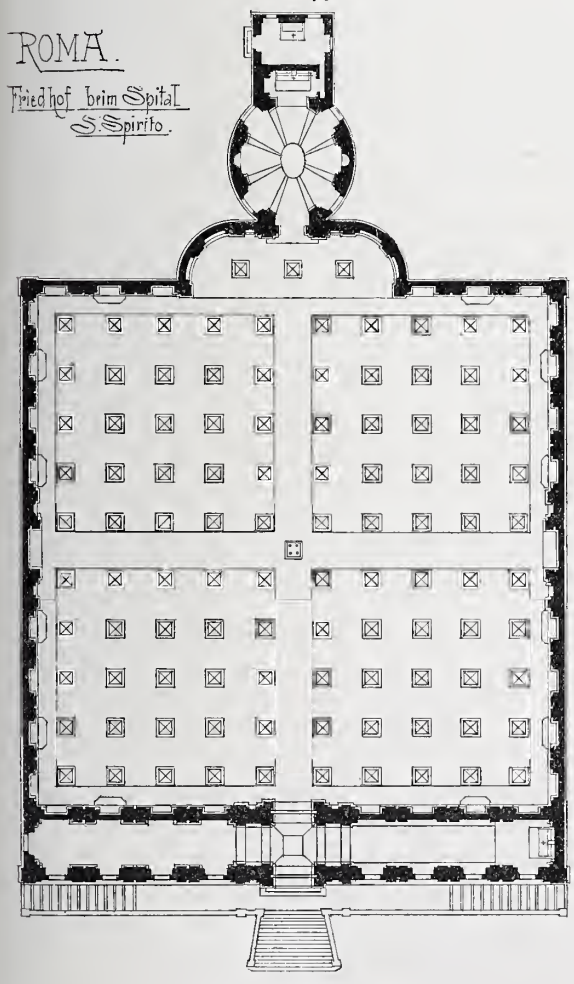
Alle äſthetiſierenden guten Ratſchläge geben viel Steine, aber wenig Brot.

Vergl. in dieſem Sinne auch eine neueſte Publikation über „die künſtleriſche Geſtaltung von Eiſenkonſtruktionen“, Berlin 1913, wozu bemerkt ſei, daß für eine geſunde Beurteilung mancher der vorgeführten Beiſpiele eine Autopſie derſelben an Ort und Stelle nötig iſt, wenn man nicht ungerecht werden will, ebenſo halte ich die Kenntnis der Entſtehungs- und Ausführungsgeſchichte ſolcher Werke für angemeſſen. Behörden und Geldmittel lehren den Baukünſtler oft genug, was er machen muß oder darf. Bei den Portalen der Mannheim—Ludwigshafener Rheinbrücke, die a. a. O. als antike Nachbildungen erachtet worden ſind, wurden z. B. dem Architekten des preisgekrönten Entwurfes die höher geführten, mit Figuren und Bildwerken geſchmückten Aufbauten der Pylonen einfach geſtrichen mit der frivolen Bemerkung, daß man ſie gerne machen würde, wenn der Architekt ſie bezahle. *Sapienti sat*! Unter den heutigen Verhältniſſen: Dem Ingenieur die Brückenkonſtruktion in ihrem ganzen Umfang, dem Architekten und dem Bildhauer die Mitwirkung bei der Geſtaltung der Strom- und Landpfeiler ohne ſinnloſen Abſchluß durch Zugangsportale!

n) Friedhöfe.

Friedhöfe als beſondere öffentliche Bauten ſind nach der Sitte, Kirchen, Kreuzgänge, Kloſterhöfe als Begräbnisſtätten zu verwenden, nicht zu verzeichnen. 498. Friedhöfe.

Abb. 675.



Friedhof *S. Spirito* in Rom.

Alle großen Anlagen in Italien, die wir heute bewundern und die als Kommunalbauten großen Stils ausgeführt ſind, gehören der Neuzeit an. So wurde der ſchöne Friedhof in Neapel erſt 1836, derjenige in Mailand von *Macciachini* 1866 eröffnet, ein anderer in Mailand 1895, derjenige in Genua 1867 von *Resasco* angelegt, der in Rom (*Campo Verano*) 1837. Die Friedhöfe in Meſſina und Verona ſind gleichfalls neueren und allerneueſten Datums, wie auch der neue Friedhof in Trient, derjenige in Palermo (*Campo S. Orsola*) iſt aber ſchon 1782 ausgeführt, der in Bologna in der 1335 erbauten *Certosa* ſeit 1801 zum allgemeinen Friedhof erhoben. Der Friedhof in Ferrara liegt nahe beim früheren (1498–1553 erbauten) Kartäuſerkloſter, und die Republik Venedig hat ihren *Cimitero* auf der Gräberinſel angelegt, welche die älteſte Renaiſſancekirche Venedigs, *S. Michele*, erbaut von *Moro Lombardi* (1466), trägt.

Ein beſonderer Friedhof iſt dem Spital von *S. Spirito* in Rom beigegeben, deſſen Grundriß Abb. 675 zeigt. Er liegt

unmittelbar am Spitalgebäude und hat nur die darin Verſtorbenen aufzunehmen. Die Gräber ſind regelmäßig und gleichartig angeordnet, die Umfaſſungsmauern von einfacher Architektur und mit Malereien geſchmückt. Die zugehörige Totenkapelle iſt ein kleiner Bau. Für dieſe vom Architekten *Fuga* ausgeführte Anlage hat der Baumeiſter auch die Beſtattungsweiſe ausgedacht; die Leichen werden in Gruben, die ein Deckſtein abſchließt, geworfen und mit ungelöſchtem Kalk bedeckt, der ſie verzehrt.

Abſchnitt XXI.

Städteanlagen, öffentliche Plätze, ihre Lage und Geſtaltung innerhalb der Stadt. Anordnung der Straßenzüge.

Neue Anlagen von Städten kamen zwar ſelten vor, beſchäftigten aber doch als Gedankenbilder die berühmteſten Theoretiker. J. Burckhardt. Geſch. d. Renaiſſance in Italien.

Dem Tyrannen ſind feindlich die Seinen und die Fremden. Die Ebene iſt dem freien Volke bequemer, dem Tyrannen der Berg ſicherer. L. B. Alberti. Lib. V.

499. Einleitung.

Kein Land Europas hat ſoviel mit der baukünſtleriſchen Vergangenheit und den Anlagen der Wohnſitze ſeiner Völkerſchaften zu rechnen gehabt und noch zu rechnen, als Italien. Griechen und Etrusker hatten ihre hochentwickelte Kultur ſchon ins Land gebracht, feſte Plätze ſchon inne, ehe Rom ſeine mächtigen Schwingen über die Halbinſel ausbreitete und als ihre Beherrſcherin auftrat. Der griechiſche Steinbalken- und der etruskiſche Gewölbebau wurden die Grundlage ihres architektoniſchen Schaffens und die Geſtaltung der Wohnſitze der neuen Herrſcher hing damit zuſammen. Wenn auch bei der Vertreibung der erſt eingeſeſſenen Völkerſchaften manche offene und befeſtigte Wohnſtätte vom Erdboden vertilgt wurde, ſo war das praktiſch veranlagte römiſche Volk ſich doch ſoweit bewußt, daß es ökonomiſch verfahren würde, wenn es die eroberten Flecken und Städte für ſich, ſoweit dies möglich war, einrichtete. Wiederaufbau, Um- und Zubauten waren daher die erſte Aufgabe des römiſchen Städtebaues, aus der Einrichtung von Standlagern und Militärkolonien an gefährdeten Plätzen ergab ſich die zweite.

Nationalrömiſche Anlagen waren demnach nicht die überwiegenden. Aus kleinen Kaſernements ſehen wir große Waffenplätze und Städte mit gewerblichen Betrieben hervorgehen. Ähnliche Vorgänge ſpielen ſich zur Zeit der Völkerwanderung ab, verwandte im Mittelalter und wieder ſolche in der Zeit der beginnenden Renaiſſance, verſchiedentlich gefärbt durch Fort- und Rückſchritte in Sitten, Lebensweiſe und nicht zum geringſten Teil durch Änderungen im Gebrauch der Waffen und in der Kriegsführung, ſowie der Regierungsſyſteme.

Der Vorſatz *J. Burckhardt*'s, daß den Menſchen der Renaiſſancezeit keine größeren Aufgaben im Städtebau zufielen, iſt ebenſo ſelbſtverſtändlich als wahr, was auch für unſere Zeit in Europa, beſonders für die alten Kulturſtaaten in dieſen gilt. Allenthalben „Erweiterungen“ aber keine Neugründungen. „Städteverwüſter“ aber keine Städtegründer; der Name „Städtebau“ für dieſe Arbeit iſt eine Anmaßung und ſtimmt nicht mit dem Inhalt der Bezeichnung.

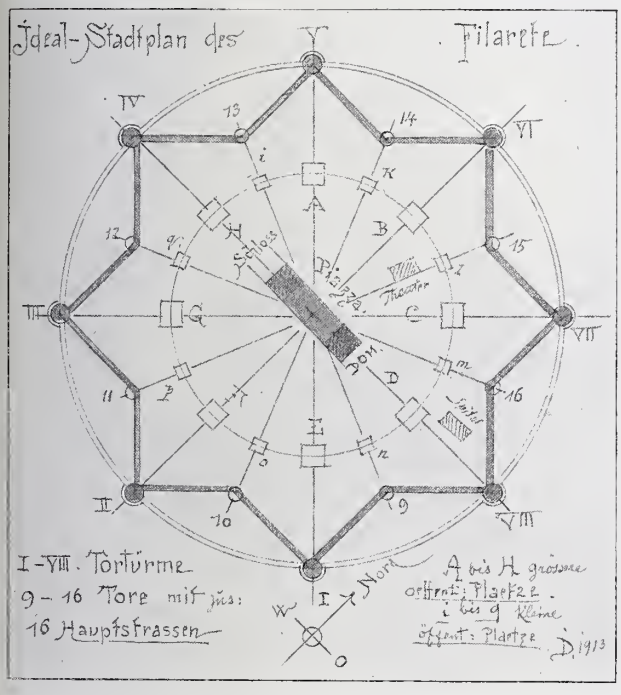
500. Erweiterungen und Zubauten.

Die geringe Umbildung und Erhaltung der alten überkommenen Beſtände und Einrichtungen klingt dazu wie Hohn!

Vergl. den ſehr beachtenswerten Aufſatz in der Zeitſchrift „März“, 5. Juli 1913. „Menſchen und Heimat“ von *Hermann Gottschalk*.

Der Wiederaufbau von Oſtia nach der Zerſtörung der antiken Stadt, die Erbauung eines Kaſtells daſelbſt durch *Ponticelli* und *Giuliano da Sangallo* (1483—89), der Aufputz des urſprünglichen Städtchens Corſignano durch einige Neubauten und ſeine Umtaufung zur Stadt „Pienza“ durch Papſt *Pius II.*, die von Papſt *Nicolaus V.* (1451) ſchön aufgebaute, vielgelobte *Piazza* des Städtchens Fabriano bei Ancona, die von Hallen und kleinbürgerlichen Geſchäftshäuſern umzogene *Piazza* von Vigevano mit ihrem Beobachtungs- und Uhrturm uſw. ſind nicht als Neugründungen von Städten anzuſprechen. Ebenſowenig iſt dies der Fall „wenn im XV. Jahrhundert die wichtigern Städte ihre krummen Straßen breit und gerade zu machen beſtrebt waren und ſich mit der Einſetzung von ſog. Verſchönerungbehörden (*tout comme chez nous*) für den Gang der Dinge begnügten“. In Bologna wurden beſtimmte Hauptſtraßen (1496—97) gerade gelegt.

Abb. 676.



Idealſtadtplan des *Filarete*.

Auch Durchbrüche gerader Straßen, wie z. B. in Ferrara und Mantua, ſind keine Städtegründungen, vielmehr nur Umgeſtaltungen innerhalb der Stadtmauern.

Wenn *J. Burckhardt* a. a. O. weiter ſagt, daß ſich trotzdem die berühmteſten Theoretiker in der Baukunſt mit der Aufgabe von neuen Städteanlagen beſchäftigten, ſo iſt dies beiſpielsweiſe ſchon durch den einen *Filarete* feſtgeſtellt, nicht aber, daß ſie Bauherrn für ihre Ideen gefunden hätten. *Filarete* verlangt in ſeinem Traktat über die Baukunſt (Lib. VIII) für ſeine Idealſtadt einen abſolut regelmäßig ebenen Platz, der von acht, durch Mauern verbundenen Tortürmen bewehrt iſt und 16 Zugangstore, denen 16 Straßen entſprechen müſſen, die radial nach dem Mittelpunkt der Stadt, der *Piazza* geführt ſind, an der ein fürſtlicher Wohnbau und eine Kathedrale ſich erheben ſollen (vergl. Abb. 676). Die Straßen müſſen abwechſelnd durch größere und kleinere Ausbuchtungen in Form von quadratiſchen Plätzen unterbrochen ſein, wobei die Bauplätze für ein Theater und ein Spital nicht vergeſſen ſind. Für den Hauptplatz will er die Rechteckform im Verhältnis von 1:2, d. h. eine Breite von 150 Braccien und eine Länge von 300 Braccien, an den Seiten 12 Braccien Kanäle ringsum geführt wiſſen und dazu noch einen Säulengang von 8 Braccien Breite und 12 Braccien Höhe. Mitten auf dem Platze ſoll ſich ein Brunnen erheben, der ſechs Zugänge haben muß. Ringsum hat die Piazza Kaufläden mit Unterwölbungen zu erhalten, ſo daß jedes Handwerk zu ſeiner Ausübung hin-

501. *Filarete* über den Städtebau.

reichenden Raum findet. Zwifchen dem Säulengang und dem Kanal laufe noch eine Straße von 8 Braccien Breite, die aber 1 1/2 Braccien tiefer als der Säulengang und der Platz felbft liegen folle. Bei jedem Zugang zum Platze foll eine 6 oder 8 Braccien breite Brücke angelegt werden. Der Kanal muß von einer 2 Braccien hohen Brüftung eingefaßt werden und zum Sitzen Gelegenheit bieten . . . . . Verkaufsftellen für Metzger und Fifchhändler find unmittelbar an das Waffer des Kanals zu legen.

502. *Piazza* in Vigevano.

Regelmäßige Platzform, Kanäle, Verkaufs- und Wandelhallen, in der Mitte des Platzes ein Zier- und Nutzbrunnen waren darnach die erften Bedingungen, und mit Rückficht darauf ift die *Piazza* zu Vigevano angelegt und umbaut, ein Werk des *Ludovico Moro*, das als »*bella ed ornata*« gerühmt wurde. Die Vorfchriften *Filarete*'s find, foweit es die Umftände geftatteten, befolgt. Nur der Brunnen fteht nicht in der Mitte, fondern zweckmäßiger im Schatten der einen Schmalfront der Häufer, und die fürftliche Wohnung der *Sforza* erhebt fich hinter den Wohnhäufern und Verkaufshallen des Platzes mit ihrem mächtigen Uhrturm und der fchönen Loggia des *Bramante*, die Anlagen trotzig beherrfchend (vergl. Abb. 677). Die Säulen der Arkaden find aus grauem Granit, roh und fabrikmäßig hergeftellt, die Architektur ift bunt bemalt, das hinter den mit Schornfteinen reich befetzten Ziegeldächern der Gefchäftshäufer hervorragende Hochfchloß dagegen aus dunkelroten Backfteinen ausgeführt. Tatfächlich ein fchönes und fchmuckes Bild eines öffentlichen Platzes einer kleinen Stadt.

Abb. 677.

Anficht des Marktplatzes in Vigevano mit feinen Verkaufshallen und dem *Sforza*-Kaftell.

Die gleichmäßig durchgeführten Wohnbauten und Arkaden wirken wohl etwas ermüdend, die Langeweile wird aber durch den gut gegliederten Turm der *Rocca* gemildert. Die Anlage ift aus einem Guß, in ihrer ganzen Ausdehnung, ich möchte fagen am gleichen Tage vollendet worden. Kein Hausbefitzer durfte oder wollte fich über den anderen erheben, alle waren die gleichen kleinen Leute unter dem Schutze und der Oberhoheit ihres Fürften, keine fpätere

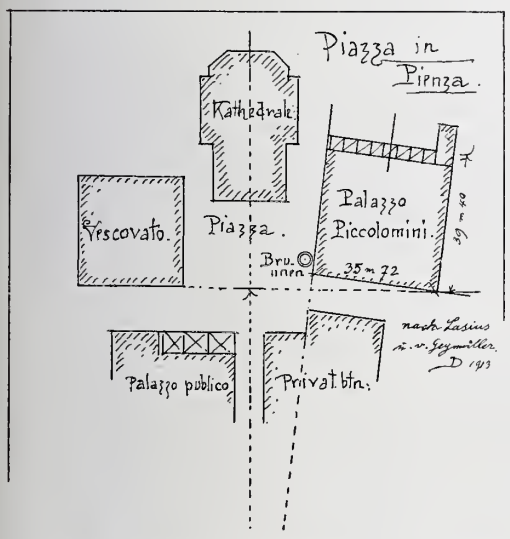
Zeit hat die Einheit durchbrochen. In Vigevano (bei Mailand) könnte man eine Widmungstafel anbringen: *Filarete* ſeinem Herzog, die Empfangsbeſcheinigung gibt die Ausführung.

503. Platz in Pienza.

Im Gegenſatz zu Vigevano, wurde bei der Gründung der Stadt Pienza durch Papſt *Pius II.* (1459—62) die kleine *Piazza* nur von öffentlichen Bauwerken umgeben, die Handelsleute von ihr fern gehalten. Vornehm und groß ſollte die allernächſte Umgebung wirken durch die Kathedrale, den *Palazzo Piccolomini*, den *Vescovato*, den *Palazzo Pubblico* und einen Privatpalaſt, als allein herrſchende Architekturen (vergl. Abb. 678). Alſo auch bei Plätzen zweiten Ranges wurde eine regelmäßige Ausgeſtaltung verſucht.

Wie im Altertum ſind die Verkaufslokale am Markte vom Staate, der Stadtverwaltung oder reichen Privaten erſtellt und vermietet worden.

Abb. 678.



Anlage der öffentlichen Gebäude an der *Piazza* in Pienza.

Da, wie geſagt, neue Städte in der Renaiſſancezeit ſelten mehr angelegt wurden, und die alten ſich mit Erweiterungsbauten begnügen mußten, ſo konnte mit einer einheitlichen Stildurchführung der Platzbauten nicht gerechnet werden, wenn auch ein gewaltiger im Fache, *Michelangelo*, das Herumführen der Architektur der *Loggia dei Lanzi* in Florenz um den Signorenplatz in ſeiner ganzen Ausdehnung empfahl. Bei der Wucht der Formenſprache und der Abmeſſungen iſt der gute Rat zu verſtehen, ins Kleine überſetzt, verlöre die Anlage jede Monumentalität. Wie viele von ſolchen kranken am verfehlten Maßſtab! Manche Plätze wurden auch erſt im Laufe der Zeit ſymmetriſch und vielgeſtaltig, da die meiſten Änderungen oder Vergrößerungen ſich erſt nach und nach und mit dem wachſenden Bedürfnis ſchrittweiſe vollzogen haben. Nach dem Satze, daß die Mode ſtärker iſt als die Vernunft, ſind, je nach der Zeit, in der die Umbauten vorgenommen wurden, auch die verſchiedenſten Stilweiſen in den Anlagen und Umbauten zum Ausdruck gebracht. Auch die Änderung im geſchäftlichen Leben und in der Lebensweiſe im allgemeinen, mögen ihren Anteil an manchem Wirrſal gehabt haben.

504. Stileinheit der Bauten um den Hauptplatz.

Der neuen »*Piazza*« wurde meiſt die Stelle des alten Forums angewieſen; wo einſt Tempel mit Portiken und Gerichtsbaſiliken ſtanden, erhoben ſich chriſtliche Kirchen, Hallen, Rathäuſer und Verwaltungsgebäude, hohe Wacht- und Uhrtürme. Die Einheit des Stiles und der architektoniſchen Kompoſition hörte auf und machte oft einer bunten Vielgeſtaltigkeit Platz. Die antike Gleichmäßigkeit verſchwindet, die bauliche Anlage erzählt ihre Geſchichte.

Für uns bedeutet eine ſolche bunte Bautenkarte ein Schwelgen in der Erinnerung, ein Heraufbeſchwören alter Zeiten und Geſchichten, einen Anreiz zum Studium und zum Vergleichen.

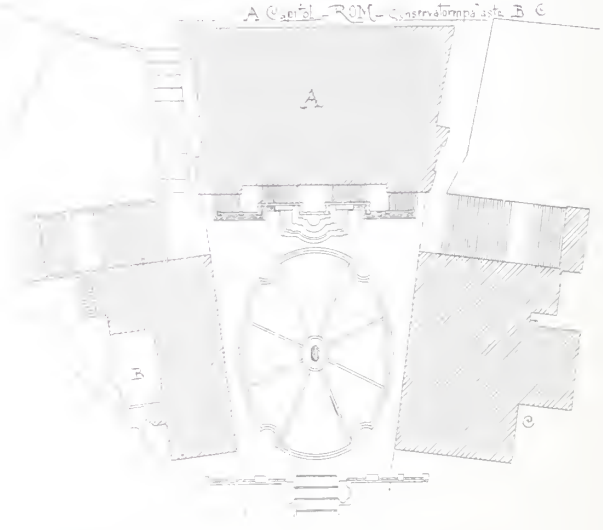
505. Marktplatz in Verona.

Ein ſolch buntes Bild gibt die *Piazza delle Erbe* und die anſtoßende *Piazza dei Signori* zu Verona, wie es anderwärts in Italien kaum wieder angetroffen

Abb. 679.

Anſicht des Marktplatzes in Verona an einem Markttag zur Vormittagszeit.

Abb. 680.



Platzgeſtaltung vor dem Kapitol in Rom.

wird, zugleich ein Beiſpiel einer viereckigen, aber nicht regelmäßigen Platzanlage. Eine Rechteckform kann man in den Marktplatz wohl hineinſetzen, aber rechteckig iſt er deswegen noch nicht. Er hat drei Zugänge; an den ihn umgebenden Gebäuden ſind alle Stilarten vertreten bis zum heiteren Barock.

Ein Kirchturm und ein 83 m hoher Rathausturm recken ſich aus den Gebäudemaſſen empor, dazu noch Brunnen und Gedächtnisſäulen. Ein buntbewegtes Leben ſpielt ſich dort während der Marktſtunden ab, eine Menge von kleinen Leinwandzeltdächern mit gelben Tannenzapfen auf der Spitze ſchützen den Verkäufer und ſeine Waren vor den Sonnenſtrahlen und Regen (vergl. Abb. 679). — Hier iſt auch der Platz, wo einſt Veronas Bürger ihre Waffen ſchwangen! Ernſt iſt dagegen der anſtoßende, geſchloſſene Signorenplatz (jetzt *Piazza Dante*) mit ſeinen Bauten und dem Denkmal des großen Dichters.

Strengere Gegenſätze als ſie zwiſchen den Plätzen von Vigevano und Verona beſtehen, werden wohl kaum wieder gefunden werden. Dem Architekten der Schule mag der erſtere mehr behagen, dem fröhlichen, gebildeten Menſchen der letztere mit ſeinem Getriebe einer beweglichen Volksmenge.

Abb. 681.

Anſicht der *Piazza* mit Uhrturm in Padua.

Von weiteren Plätzen „mit quadratiſchen und rechteckigen“ Grundformen wären die von *S. Croce*, *S. Marco*, *d'Azeglio*, *Vittorio Emanuele*, *S. Maria Novella*, *S. Annunziata*, alle in Florenz, dann der in Piacenza mit ſeinen zwei Reiterſtandbildern, der in Reggio (Emilia), Gubbio, Perugia und als beſonders ſchön und durch anſtehende Bauwerke großen Stils ausgezeichnet, der in Vicenza zu nennen.

506. Plätze verſchiedener Geſtalt.

Von Plätzen in Trapezform ſeien der Kapitolplatz in Rom (vergl. Abb. 680) und der Platz vor der Kathedrale in Pienza genannt.

Hackenförmige öffentliche Plätze ſind in Bologna vor *S. Petronio*, in Venedig *Piazza* und *Piazzetta* und der Signorenplatz in Florenz.

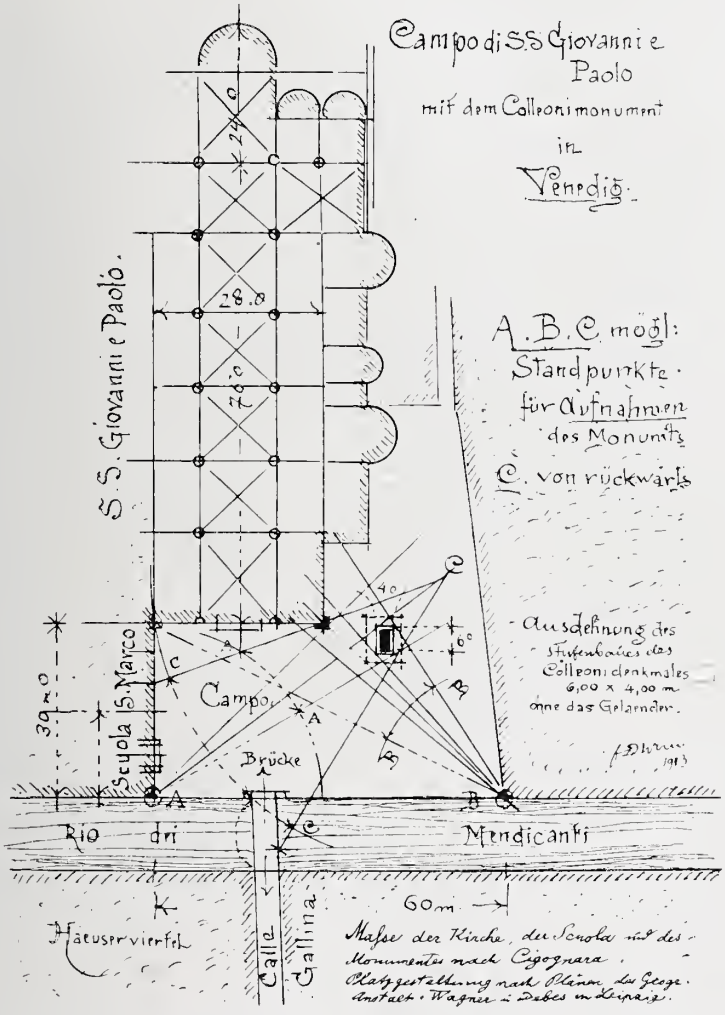
Halbrunde, ovale und hufeiſenförmige Anlagen von größerer Bedeutung ſind die *Piazza del Campo* in Siena, auf die radial 10 Straßen münden, die ovale *Piazza del Popolo* und der große Kirchenplatz vor *St. Peter* mit ſeinen Säulenhallen, Fontainen und dem Obelisken in Rom, und am gleichen Orte die ganz regelmäßige, hufeiſenförmige, abſchließende *Piazza Navona* (*Circo agonale*) ſowie in Mantua die verödete *Piazza Virgiliana*.

Der Hauptplatz der Stadt Udine.

Unregelmäßig, aber intereſſant durch die Dispoſition, ſind die *Piazza dei Frutti*, *d'Erbe*, *Unità Italia* mit den anliegenden Großbauten des *Salone*, der Univerſität, des *Palazzo del Capitanio* mit dem Uhrturm und die *Loggia del Consiglio* zu Padua (vergl. Abb 681). 507. Unregelmäßige Plätze.

In der Mitte der Stadt Udine, am Fuße des Burghügels gelegen, zeichnet ſich beſonders durch die überaus glückliche Anordnung ihrer Monumentalbauten

Abb. 683.



Campo di S. S. Giovanni e Paolo mit dem *Colleoni*-Monument in Venedig.

die *Piazza Vittorio Emanuele* aus mit dem *Palazzo Municipale*, der großartigen Säulenhalle mit dem mächtigen Portal und dem Uhrturm, auf dem, ähnlich wie in Venedig, zwei Bronzefiguren als Stundenſchläger ſtehen. Nicht leicht wird anderswo ein Architekturbild von ähnlicher Beſchaffenheit geboten (vergl. Abb. 682).

Als Beſonderheiten müſſen der *Campo S. S. Giovanni e Paolo* und der Platz beim *Rialto* in Venedig bezeichnet werden. Der genannte *Campo* iſt nicht groß, aber durch ſeine Bauten und den bildhaueriſchen Schmuck ſowie ſeine Begrenzung durch den Kanal als Zufahrtsſtraße, als eine Schöpfung erſten Ranges in

künftlerifcher Beziehung ausgezeichnet, während der andere urfprünglich als eine große Verkehrsanlage gedacht war (vergl. Abb. 683 u. 684).

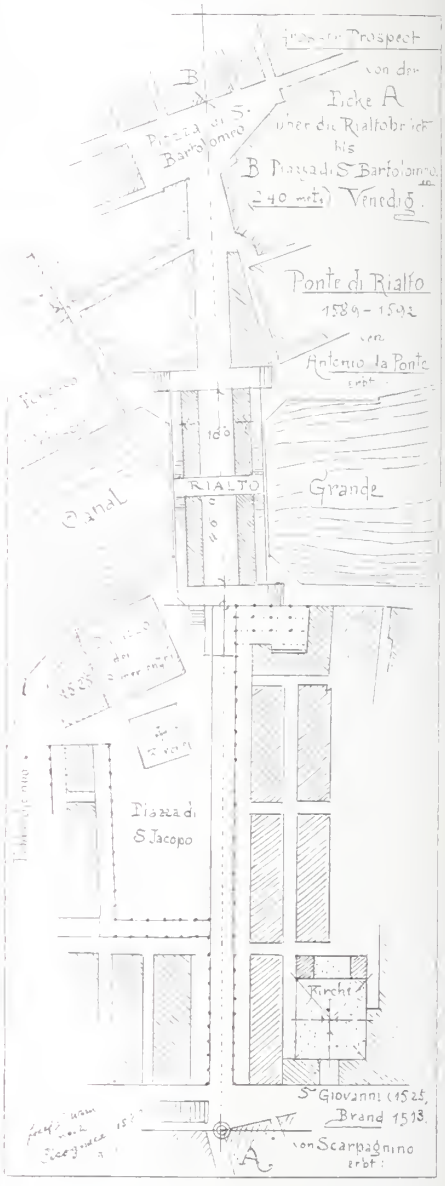
Im großen und ganzen bleibt der Gedanke des antiken Marktes gewahrt bei all den Anlagen, aber eine Konformität, wie fie im Altertum bei diefen geherrfcht, ift in der Folgezeit nicht mehr zu finden.

Verkaufsläden rings um den Platz in konfequenter Weife und großen Stils find eigentlich nur bei der *Piazza* zu Venedig durchgeführt und bis heute geblieben. Die alte Prachtkirche des heiligen *Markus* fchließt die eine Schmalfeite des Platzes ab, an deren einer Ecke fich der fchlanke Wartturm oder Glockenturm (*Campanile*) erhebt, mit der prächtigen *Loggia* zu feinen Füßen; auf der anderen Seite der bekannte Uhrturm mit feinen bronzenen Glockenfchlägern.

Bei der zweiten Schmalfeite, die früher durch eine Kirche ihren Abfchluß erhielt, find jetzt neben Läden noch Zu- oder Durchgänge nach der *Piazza* gefchaffen. Die Form des Platzes ift ein fehr ausgefprochenes Trapez (vergl. Abb. 685), das aber nicht aus optifchen, vielmehr aus praktifchen Gründen, mit Rückficht auf die Örtlichkeit hervorgegangen ift, genau wie dies bei den Plätzen in Pienza, bei dem Kapitol und bei dem Vorplatz zu *St. Peter* zwifchen der Eingangsfront und den Kolonnaden in Rom der Fall ift (vergl. die entfprechende Abb. 680).

Die Beftandteile der Plätze bleiben wohl diefelben, die Schablone und fog. einheitliche Durchbildung bleibt dagegen ausgefchloffen; überall fproßt neues Leben aus vorhandenem Altem. Die Renaiffance hat am meiften geftaltend hier eingegriffen und der gefunde Sinn von Fürft und Volk haben damals aus den Bedürfniffen heraus mehr Gutes geleiftet als alle theoretifchen Vorlefungen über diefen Gegenftand, d. h. über die ftädtebaulichen Anlagen, foweit fie die künftlerifche Seite berühren. Doch auch hier wieder gilt der Satz „nur der Lebende hat Recht“. Man darf nur den Glauben an die eigene Unfehlbarkeit und die Einbildung nicht verlieren.

Abb. 684.



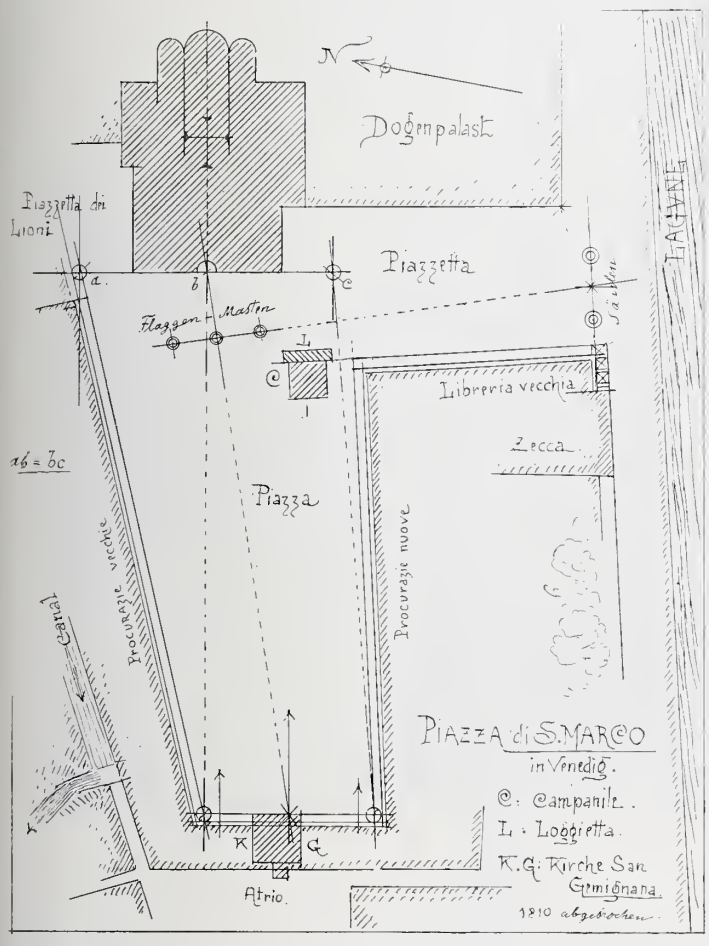
Straßenführung bei der Rialtobrücke in Venedig.

Platz- und Platzform werden, wo es anging in der Renaiffancezeit erweitert und verbeffert, größer und zweckmäßiger geftaltet. Mehr Luft und Licht war fchon damals die Lofung, und die Vergrößerung von öffentlichen Plätzen

zugunften von würdigen Monumentalbauten wurde angeftrebt und verlangt (vergl. *Michelangelo*'s Rat an *Cosimo I.* für die Ausgeftaltung des Signorenplatzes in Florenz).

Ein Glanzpunkt öffentlicher Platzanlagen, ein Vorbild für alle Zeiten, wird immer und immer wieder die *Piazza de' Signori* in Vicenza fein und bleiben, mit ihren beiden Säulen aus venezianifcher Zeit und der Bafilika mit den weiten offenen Marmorbogenhallen des *Palladio*, das gleiche Motiv in zwei Stockwerken übereinander durchgeführt, und diefer gegenüber die *Loggia del Capitanio*, beherrfcht von dem fchlanken 82m hohen, roten Backfteinturm. Ein Bild der Ruhe und Vornehmheit in den erften Nachmittagsftunden; ein bewegtes in den Morgenftunden der Markttage; ein traumhaftes, geräufchvolles an Feftagen, bei untergehender Sonne uns durch feine Farbenpracht in weihevolle Stimmung verfetzend (vergl. Abb. 686 u. 687).

Abb. 685.



Geftaltung der *Piazza* und der *Piazzetta* (*di S. Marco*) in Venedig.

Ein reizvolles, farbiges Bild gibt auch der Marktplatz in Trient mit feinen bunt bemalten Hausfaffaden, dem romanifchen Dome mit feinem fchweren Glockenturm und deffen achteckigem Zwiebelaufffatz und dem großen, mit Figuren reich befetzten *Neptuns*-Brunnen und feinen fpringenden Waffern (vergl. Abb. 688).

Nach dem größern Plane in dem öfter genannten Werke »*Le fabbriche di Venezia*« ift ein Grundplan gezeichnet (vergl. Abb. 684), deffen Genauigkeit und Bezeichnung nicht vollinhaltlich verbürgt find, der aber im ganzen mit dem, was die bekannten kleinern Stadtpläne geben, ziemlich ftimmt und die dort ftehenden Bauten umfaßt, befonders die der *Isola di Rialto* mit der Brücke über den *Canal grande*, den *Palazzo dei Camerlenghi* (1525 erb.), die Kirche *S. Giovanni Elemosinario* (1523) und *S. Jacopo* auf dem gleichnamigen Platze, die *Fabbriche Nuove di Rialto* (1552 u. 1860 erneuert), und auf dem andern Ufer des

Kanals den *Fondaco de' Tedeschi* (1506), insbeſondere auch die 27 m weit geſprengte marmorne Rialtobrücke mit ihren Verkaufsbuden.

Hier iſt, ob mit oder ohne Vorbedacht, eine Idee zum Ausdruck gebracht, die einen weiteren Proſpekt vorſieht, von der Gebäudeecke bei *S. Giovanni* an, bis nach der Häuſerreihe der *Piazza S. Bartolomeo* und dabei die *Piazza S. Jacopo* links liegen läßt, d. h. dieſelbe nur tangiert und nicht durchſchneidet. Der Platz iſt ſo nur eine einhüftige Ausbuchtung des großen Straßenzuges.

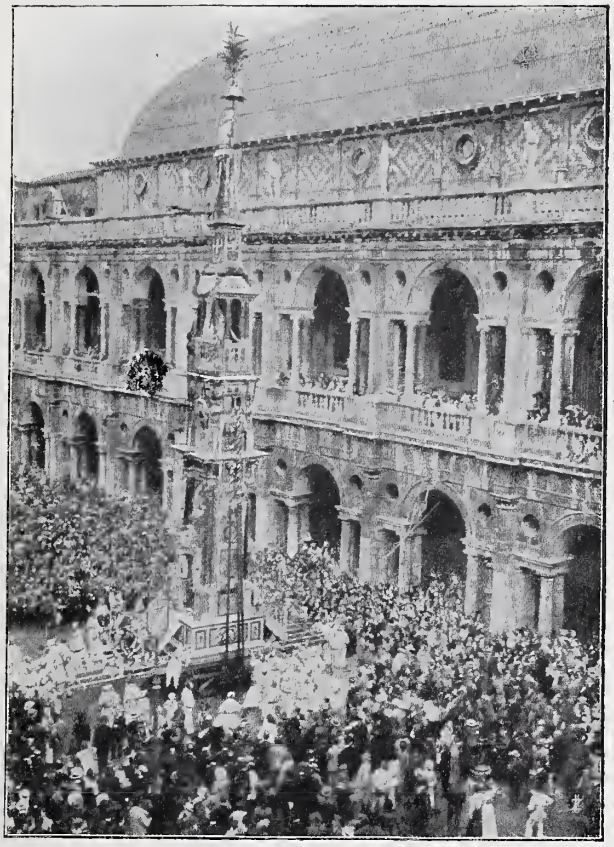
An der *Riva del Vino*, kurz vor dem Aufſtieg zur Rialtobrücke, erfährt die Achſe des Straßenzuges einen leichten Knick in ihrer Richtung zur *Piazza S. Bartolomeo*. Die Entfernung von *S. Giovanni* bis *S. Bartolomeo* beträgt 230 m. Alſo

Abb. 686.

Signorenplatz in Vicenza.

auch im engen, winkeligen Venedig ein Verſuch, eine längere durchgehende Straßenlinie zu gewinnen, die nur durch die Überhöhung des Brückenbogens ein wenig beeinträchtigt wird, aber doch zur Platzerweiterung eine Strecke weit beiträgt. Es iſt ſomit eine Anlage entworfen, die mit großen Mitteln ausgeführt, ihre Wirkung nicht verfehlt haben würde, aber ſie mußte im Ausſehen mit den Marmorpaläſten, den Säulenhallen und Kirchen der Stadt auf gleicher Höhe ſtehen. Dieſe eine grade Straße geht nicht von einem Mittelpunkt aus, nicht von einem hervorragenden Bauwerk, mit dem ſie in Beziehung ſtände, und iſt deshalb auch nicht auf eine beſtimmte Wirkung berechnet. Anders bei den drei langen Straßenzügen, die in Rom ſich vor der *Porta* und von der *Piazza del Popolo* aus nach dem Stadtinnern entwickeln. Strahlenförmig nach drei verſchiedenen Richtungen ſollten ſich die Beſucher der ewigen Roma in das Herz der Stadt ergießen können, zuerſt durch die *Porta*, dann durch das *Veſtibulum* und die *Fauces* ins Innere, in das Heim.

Abb. 687.



Anſicht der *Piazza de' Signori* in Vicenza bei einem Kirchenfeſt.

Abb. 688.

Anſicht der *Piazza grande* in Trient.

Eine weitere, bezeichnende Rolle im italienifchen Städtebau zur Zeit der Renaiffance fpielen die Lage der Paläfte der Machthaber und die Straßenzüge innerhalb der Stadt. Sie ift eine andere bei den Plätzen mit einer Tyrannis als Staatsform, eine andere bei der republikanifchen Verfaffung.

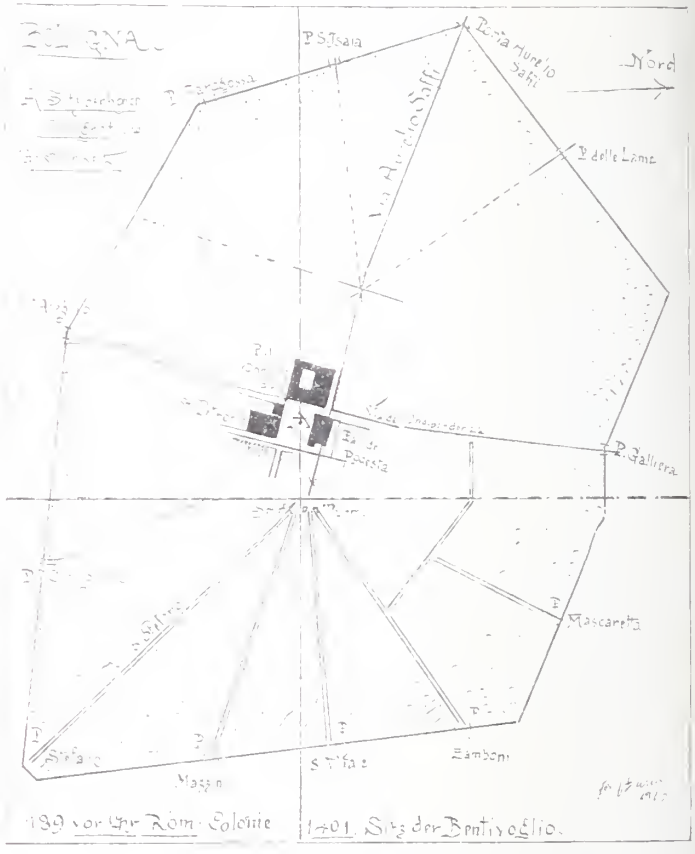
503. Einfluß der Tyrannis oder Republik auf die Lage der Paläfte.

Bei jener hielten fich die Herrfchenden den Rücken frei, wählten, wenn es die natürlichen Verhältniffe geftatteten, den hohen Standort aus, und beherrfchten Stadt und Einwohner von hier aus. In den Städten mit republikanifcher Verwaltung wurden die Repräfentations- und Gefchäftsgebäude in den Mittelpunkt verlegt und dafür geforgt, daß die Verkehrsadern möglichft in geraden Richtungen von der Peripherie der Stadt aus dorthin geleitet wurden. Die Straßenzüge wurden fo zentripetal, wie dies beifpielsweife in Bologna (vergl. Abb. 689) der Fall war und heute noch ift. Diefe Stadt war 189 v. Chr. fchon römifche Kolonie und kam 1401 unter die Herrfchaft der *Bentivoglio*, fo daß wir es mit einer frühen Anlage zu tun haben. Ein gleiches treffen wir, als Ausnahme von der Regel, in Udine (vergl. Abb. 690, das Kaftell 1517 von *Fontana* reftauriert) und in Ferrara; einmal das Kaftell auf hoher Erdfchüttung fich erhebend, das andere Mal von breiten Waffergräben umgeben. In beiden Fällen konnten die Bewohner den Herrfcher im Schach halten, unruhige Elemente ihn einfchließen. In Mailand, Novara, Brescia (vergl. Abb. 691) Cremona, Bergamo (1561 von den Venezianern befeftigt), Cortona, S. Gimignano, Ancona, Spoleto, Rimini, Bari, Brindifi ufw. ift der Herrfcherfitz an die Peripherie der zu fchützenden oder beherrfchten Stadt gelegt und nahezu zum Kennzeichen für einen von Tyrannen beherrfchten Ort geworden.

502. Straßenanlagen.

510. Zentripetalanlagen.

Abb. 689.



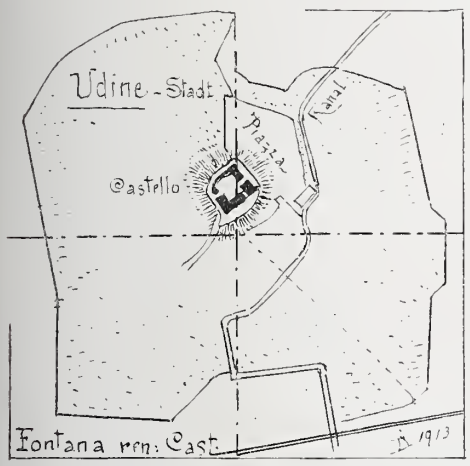
Straßenanlagen in Bologna.

511. Mailand.

Mailand wurde außerhalb der römifchen Stadtmauern fchon 1157 mit einem Wallgraben, dem heutigen *Naviglio*, umzogen, dem ein zweiter zum Schutze der Vorftädte (1340) folgte. Die *Visconti* und *Sforza* übernahmen (1450—1535) die Machtführung und die Kunftpflege in der Stadt. In welchem Sinne dies gemeint war, zeigt Abb. 692 deutlich.

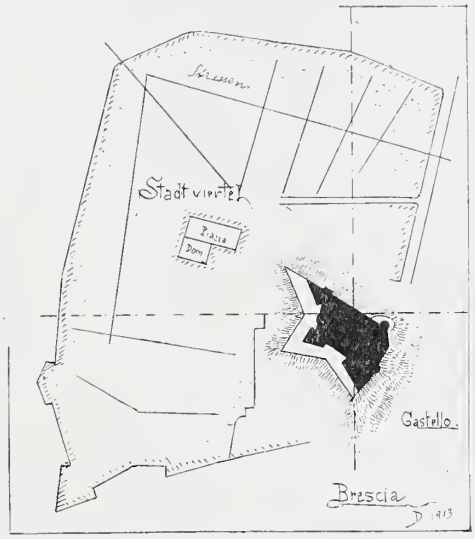
Eingangs wurde gefagt, daß für zentripetale oder zentrifugale Anordnung der Straßenzüge politifche Gründe beftimmend waren; es können aber auch rein praktifche maßgebend dafür gewefen fein. Für die Anlage der drei Straßen bei *Porta del Popolo* in Rom waren es ficherlich diefe. Hier zwangen die natürlichen, 512. Straßenzüge in Rom bei *Porta del Popolo*.

Abb. 690.



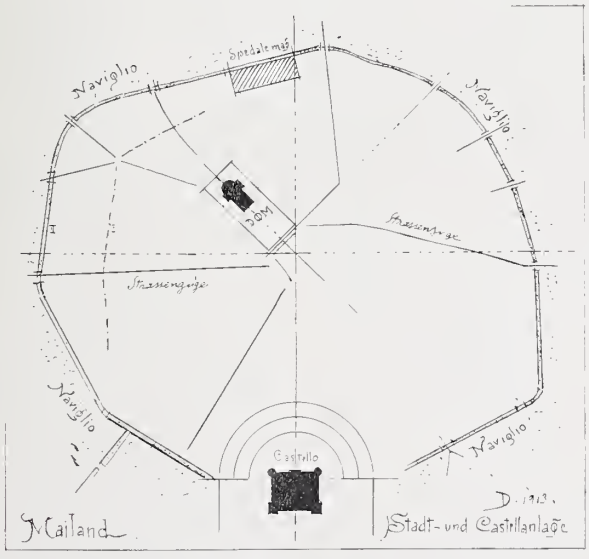
Kaftellanlage in Udine.

Abb. 691.



Kaftellanlage in Brescia.

Abb. 692.



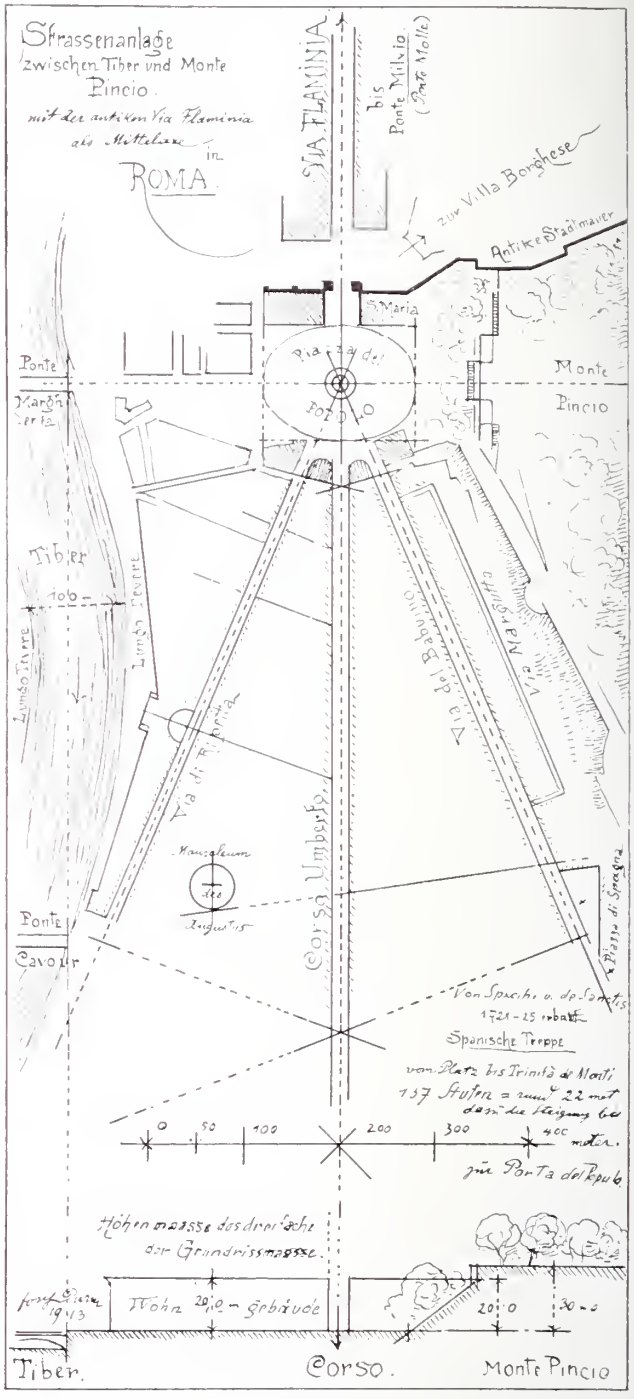
Stadt- und Kaftellanlage in Mailand.

örtlichen Verhältniffe dazu: die alte *Via Flaminia* vom *Ponte Molle* bis zum Kapitol in fchnurgerader Linie war eine von alters her geheiligte und gegebene Straße, links derfelben bildete der Tiber die natürliche Grenze des Feftlandes und rechts der fteil anfteigende *Monte Pincio*. Beide konnten nicht verlegt werden; längs feines Ufers und längs des Fußes des *Pincio* waren die einzigen

Möglichkeiten, das Gelände zu verbauen, wenn die alte Heerſtraße nicht geopfert werden ſollte. So gab ſich die viel bewunderte Straßenführung von ſelbſt, die ſicher ſchon im Altertum die gleiche war. Mit dem heutigen Torbau zur Platzanlage wurde 1561 unter *Pius IV.* *Michelangelo* betraut, doch wurde ſie erſt ſpäter aus Travertin von *Vignola* ausgeführt. Die Verbindung zwiſchen der Straßenhöhe der *Via Flaminia* bezw. der *Via del Babuino* iſt durch die zwei großartigen Treppenanlagen bei *S. Maria del Popolo* und bei *Trinità de' Monti* hergeſtellt, die einen Höhenunterſchied von 20 bis 30 m zeigen (vergl. *Letarouilly*, Textband, S. 111). Beſtimmend für eine ähnliche zentripetale Straßenanlage in Rom war an einem andern Punkte der Flußlauf des Tiber und die Lage der Engelsburg (vergl. Abb. 693 u. 694). Die radialen Straßenzüge ſind durch die örtlichen Verhältniſſe auch hier geboten und kein akademiſcher Verſuch. Für die Straßenführungen wurde auch das angenommene Syſtem der Bebauung durch die Form der Baublöcke ausſchlaggebend. Es wurde bedingt durch die Form und Lage des Stadtplanes.

In der Ebene war man Herr der Situation, auf gebirgigem Terrain, wo der Bauplatz oft wie ein Polyp mit feinen ausgerenkten Fangarmen geſtaltet war, mußte man nachgeben und aus der Not eine Tugend machen (vergl. Perugia, Volterra u. a.).

Abb. 693.



Straßenanlage bei *Porta del Popolo* in Rom.

513. Leitmotiv der Straßenzüge.

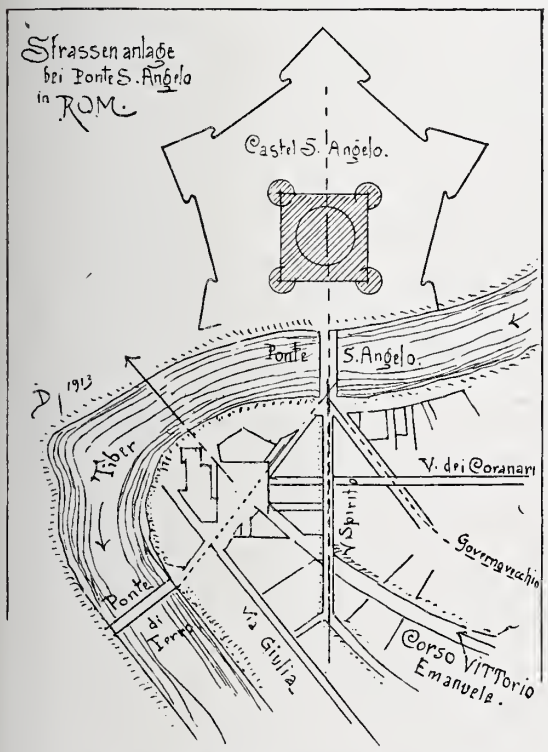
Das Leitmotiv bei den Straßenzügen war immer durch das des altrömiſchen Stadtplanes gegeben, nach dem ſich zwei Hauptſtraßen rechtwinklig nach be-

ſtimmten Himmelsrichtungen kreuzen, innerhalb welcher die entſtandenen Baublöcke in kleine Bauquadrate, getrennt durch ſchmale Straßen, eingefügt waren. Sie ſind in beinahe allen italieniſchen Städten noch zu erkennen, wie z. B. in Turin, Novara uſw. (vergl. Abb. 695 u. 696), wo das alte römiſche Kaſtrum, durch lange, breite Straßen mit rechtwinkligen Häuſervierecken, vielfach durch Bogengänge (*portici*) verbunden, gekennzeichnet iſt. Die Altſtadt von Turin iſt in die Zeit des Kaiſers *Augustus* zurückzuführen; ſie weiſt ein Rechteck mit 11 Türmen auf jeder Seite auf. Seit dem XVII. Jahrhundert iſt die Neuſtadt im Sinne der antiken Anlage erweitert worden, ohne jedwede Entgleiſung, die zwei Diagonalſtraßen vom königlichen Schloſſe aus nach den zwei Brücken über den Po ausgenommen. Dieſe regelmäßige Anlage wird gewöhnlich als die „Hippodamiſche“ bezeichnet, deren Erfinder, *Hippodamos*, der alexandriniſchen Zeit angehört. Sie war aber ſchon im Schwunge im alten Babylon, in Selinunt, Paeſtum, Kyrene, Milet, wo alle Straßen in gerader Linie laufen; in Babylon waren außerdem noch die Haupt- und Querſtraßen mit ſoviel Toren als Gaſſen beſetzt (vergl. *Durm*, Baukunſt der Griechen. II. Teil. Bd. 1. 3. Aufl. S. 221—224 dieſes „Handbuches“). Warum „Hippodamiſch“, wenn es andere ſchon 100 Jahre und mehr früher gemacht haben? Immer wieder die Geſchichte von *Columbus* und *Vauban!*

514. Bauquadrate in Turin und Novara.

515. Hippodamiſche Straßenanlage.

Abb. 694.



Straßenanlage bei der Engelsbrücke in Rom.

Was man in Bologna ſchon lange vorher klar ausgeſprochen hatte, wurde ſpäter durch die Anlagen in Rom in Schatten geſtellt, und alles ſpricht von Rom und vergißt dabei Bologna! Ein natürlicher Vorgang wird zum Kunſtwerk geſtempelt und die Straßenzüge vor dem Schloß in Verſailles, das von 1682 ab zur ſtändigen Reſidenz des Königs von Frankreich erhoben wurde, will eben auch nichts weiter ſein, als die alte *Via Flaminia* in die *Avenue de Paris*, die *Via Ripetta* in die *Avenue de Sceaux* und die *Babuino* in die *Avenue St. Cloud* vom Italieniſchen ins Franzöſiſche übertragen. Beide Anlagen haben den gleichen Sinn, nur in veränderte Dimenſionen überſetzt. Und wenn heute gepredigt wird, daß ſolche Nachempfindungen bei kleineren Verhältniſſen auf flachem Gelände, die durch nichts bedingt ſind als durch den ſtarken Willen eines Bauherrn und eines ſchneidigen Ingenieurs, wie die vor dem Schloſſe zu Verſailles, „drei lichtkegelartig ausſtrahlende Straßen innerhalb eines Sektors von 60° ſeien, und daß ſich dieſer Vorgang bei dem Plane der jungen Fächerſtadt Karlsruhe in Baden wiederholt habe“, ſo ſoll dies nur hervorgehoben werden, weil es Tech-

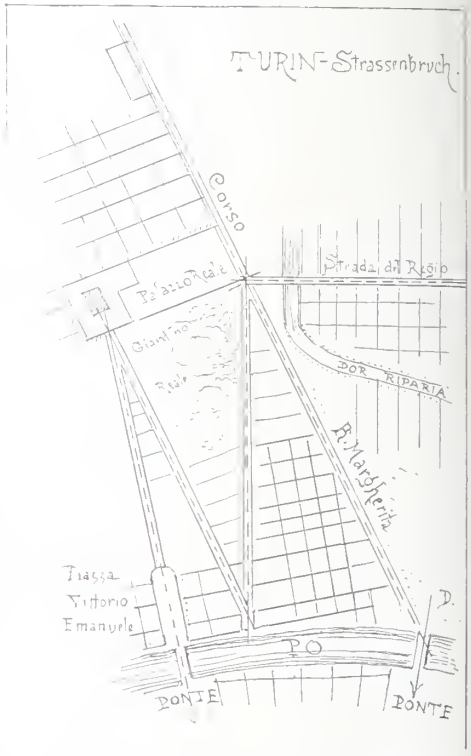
nikern gegenüber ausgefprochen wurde. Es ift doch etwas anderes, wenn ein fürftlicher Städtegründer fich inmitten eines Waldes einen Ausgangspunkt für einen Schloßbau beftimmt, von dem aus 32 Radien in gleichen Abftänden gezogen und als Alleen ausgeholzt und von diefen 8 Sektoren zu Wohnbauzwecken überlaffen werden. Derfelben Quelle entnehmen wir „daß zur Zeit der Renaiffance in Italien die »*Città ideale*« entftanden fei, bei der von einem Turm oder Schloß aus, die Idee des Herrfchers fymbolifierend, radiale Straßen angelegt und diefe unter fich auch rechtwinkelig verbunden wurden". Wie der letzte Vorgang praktifch werden follte, müßte noch erklärt werden! Die eigene Sicherheit und nicht die Symbolik war das treibende Element!

Die »Città ideale«.

Vom Schmuck der Plätze haben wir gefehen, daß er aus Brunnen mit fpringenden Wafferkünften befteht, aus Denkfäulen und Standbildern. Wir ftellen folche heute meift in eine der Hauptachfen oder in den Mittelpunkt des Platzes. Die Meifter der Renaiffance taten wohl das gleiche, aber nicht ohne Ausnahmen. Die Aufftellung diefer Standbilder ift wiederum meift bedingt durch örtliche Verhältniffe und die Art der Benutzung des Platzes. Das Reiterftandbild des *Marc Aurel* fteht in der Mittelachfe des Kapitolplatzes; die dem Kapitolpalafte vorliegende Treppe ift zweiarmig, die Eingänge zu den Konfervatorenpaläften liegen an den, dem Platze zugekehrten Langfronten. Man muß, um in das Innere diefer Bauten zu gelangen, von der Zugangsrampe aus rechts und links abfchwenken. Der Reiter verfperrt in der gewählten Aufftellung niemand den Weg, vielmehr zeigt er diefen. Anders in Florenz bei der *Piazza della Signoria*. Der *Ammanati*-Brunnen mit feinem großartigen Figurenfchmuck ift hart an die Front des *Palazzo vecchio* gerückt und nur das Reiterftandbild *Cosimo I.* fteht zwifchen diefem und dem *Palazzo Uguccioni*, alfo nicht im Kreuzungspunkt der beiden Mittelachfen des Platzes (vergl. Abb. 697). Auf der *Piazza S. S. Annunziata* ift das Reiterftandbild *Ferdinand I.* wohl in die Mittelachfe der Zugangsftraße und des Kirchenplatzes

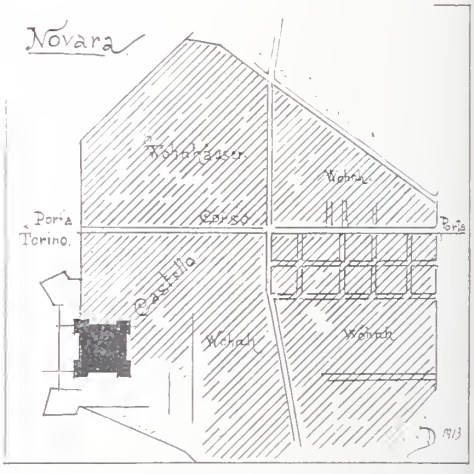
517. Der Schmuck der Plätze.

Abb. 695.



Aus dem Hippodamifchen Grundplan von Turin, bei einer Durchkreuzung der rechteckigen Häuferblöcke.

Abb. 696.



Kaftell- und Straßenanlage in Novara.

gerückt, aber nicht in den Mittelpunkt, d. h. in den Kreuzungspunkt der mittleren Längs- und Querachfe des Platzes. Man wollte diefen mit feinen Hallenbauten frei erhalten für Verkehr und Kirchenfefte und fchob deshalb das Standbild bis zum Ausgangspunkt der Hallen zurück und fchaffte Erfatz für die Leere des Platzes durch die feitliche Aufftellung der zwei niedriggehaltenen Bronzebrunnen. Der bildhauerifche Schmuck war fo glücklich verteilt und die Nutzbarkeit des Geländes bei größter Ausdehnung durch Zierat nicht beeinträchtigt (vergl. Abb. 698). Die beiden Obelisken auf *Piazza S. Maria Novella* in Florenz ftehen in der großen Mittelachfe des Platzes und find nicht auf das Mittel der großen Faffade der *Marien*-Kirche bezogen. Auf *Piazza S. Croce* und

Abb. 697.

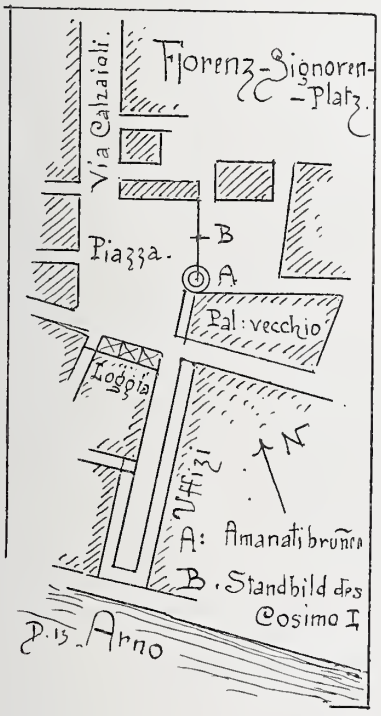
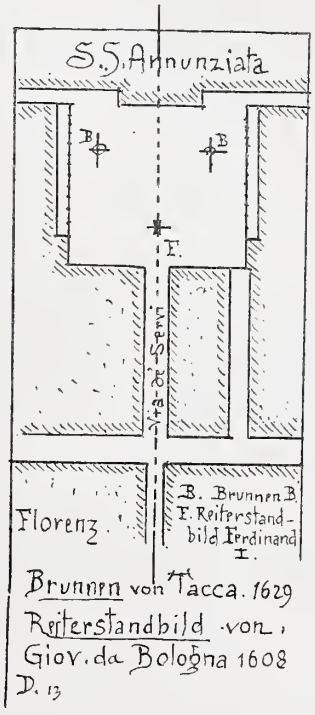


Abb. 698.



Schmuck und Geftaltung des Signorenplatzes in Florenz.

Schmuck und Geftaltung des *Annunziata*-Platzes in Florenz.

Piazza Vittorio Emanuele ftehen die Standbilder im Mittelpunkt des Platzes: beide find aber modern und demgemäß recht und fchlecht aufgeftellt, was fich befonders bei den abendlichen Mufikaufführungen auf dem Platze geltend macht. In Vicenza, Padua und Venedig ließ man die umbauten Platzflächen frei für Verkehr und Feite und fchob die Gedenkfäulen und dergl. nach den Zugängen der Plätze und ging fo gewiffen Verlegenheiten bei Feften aus dem Wege, abgefehen davon, daß man auch den Bildwerken einen feiteren architektonifchen Hintergrund verfchaffte. Man kann fich folche oft nicht nahe genug auf den Leib rücken, meinte einft *F. A. Kaulbach* bei der Konkurrenz um die Platzfrage für das Kaifer-*Wilhelm*-Denkmal in Berlin unter Bezugnahme auf die Stellung des Denkmales des Großen Kurfürften dafelbft.

In Venedig fteht das *Colleoni*-Denkmal an der rechten Ecke des Platzes, nahe bei der Kirche. Man mußte den an fich nicht großen Platz frei haben für

die Zugänge der Kirche *S. S. Giovanni e Paolo* und zur *Scuola di S. Marco*. Der Reiter mußte Raum laſſen. Alſo auch hier zunächſt praktiſche und nicht ſog. äſthetiſche Gründe. Auch *Donatello*'s *Gattamelata* mußte auf der *Piazza del Santo* zu Padua in die Ecke rücken und dem Heiligen Platz machen.

Die beiden Säulen an der *Piazzetta* zu Venedig bilden, wie in Vicenza und Padua, gewiſſermaßen das ungedeckte Eingangsportal zum Platz; in Venedig von den Lagunen und dem Molo, an den anderen Plätzen von den engen Straßen aus. Weder die *Piazzetta* noch die große *Piazza* würden die Aufnahme eines Standbildes ertragen haben, weshalb das neue Italien ſein *Victor Emanuel*-Denkmal auch in der *Riva degli Schiavoni* in wohl überlegter Weiſe aufgeſtellt hat. Der Platz von *S. Marco* konnte nur die drei Flaggenmaſte aufnehmen, die aber an ſich wieder Kunſtwerke erſten Ranges ſind.

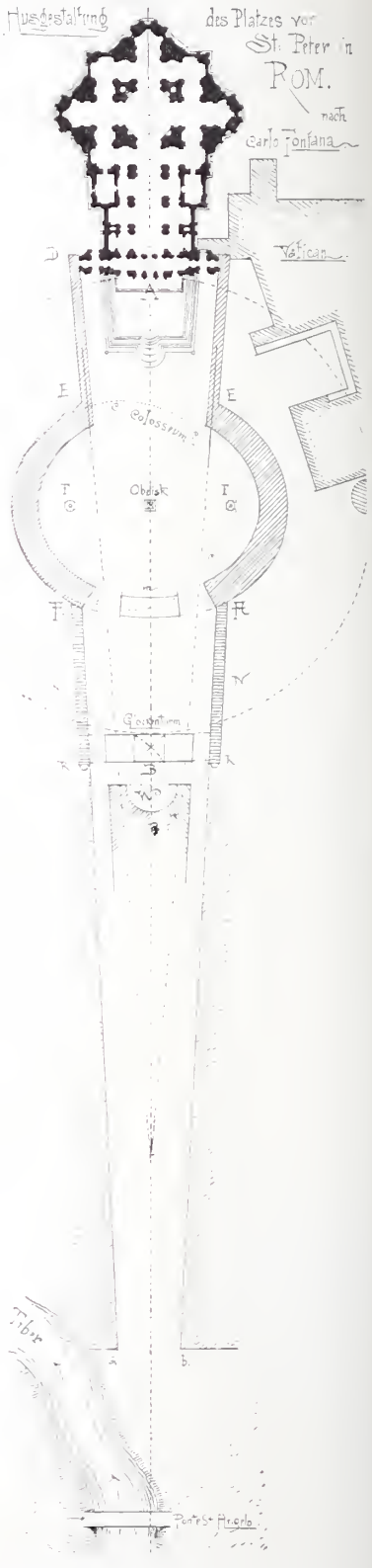
Der *Neptun*-Brunnen in Bologna iſt von ſeinen Zeitgenoſſen in den Hacken des Platzes gedrängt und nicht auf dem Platz vor *S. Petronio* aufgerichtet worden, dieſen wollte man frei haben für die Feſtakte und Beſucher des erſten Staatsgebäudes und der größten Kirche der Stadt. Die Neuzeit hat das Königsmonument dort aufgeſtellt!

In Rom hat man auf der *Piazza S. Pietro* die beiden mächtigen Fontänen ganz nach den Seiten des Platzes abgerückt, damit die Hauptfaſſade der Kirche nicht beeinträchtigt würde und in der Mitte nur den ſpitzen Obelisken ſtehen laſſen, der nichts verdirbt (vergl. Abb. 699). Die Säulenhallen *Bernini*'s bilden die großartigſte Umrahmung eines Platzes, die erſonnen werden kann.

Auf *Piazza Farnese* ſind die beiden großen Waſſerſchalen rechts und links der Mittelachſe des *Palazzo Farnese* gerückt, um die Zufahrt zum Baue frei zu haben. Bei der langgeſtreckten *Piazza Navona* ſtehen die Brunnen an drei Punkten der Längsachſe, an die Richtungslinie der Spina im alten Zirkus erinnernd, uſw. (vergl. Abb. 700).

Als Regel für die Aufſtellung von Kunſtwerken auf öffentlichen Plätzen kann man ſich nur die Worte *Gottfried Semper*'s wiederholen:

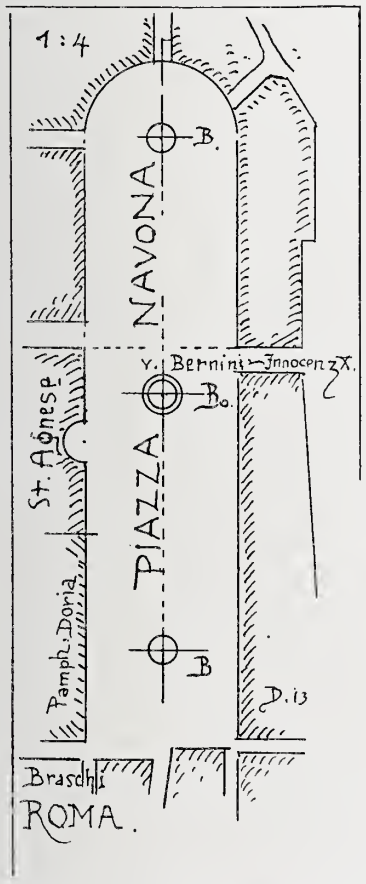
Abb. 699.



Ausgeſtaltung des Platzes vor der *St. Peter*'s-Kirche in Rom.

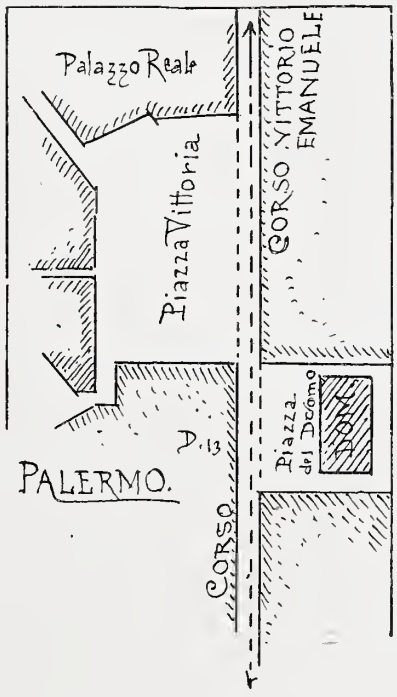
daß die Kunſt nur einen Meiſter kenne — das Bedürfnis! Und nur von dieſem Geſichtspunkt aus ſind die Aufſtellungen beſorgt worden, ohne Regeln oder äſthetiſches Phraſentum. Und was wir ſonſt an dieſen zu bewundern haben, das ſind meiſt Dinge, die urſprünglich nicht beſtanden haben, auch nicht immer gewollt waren und erſt nach und nach in der Zeit, durch die Macht der Verhältniſſe und des Zufalls herausgewachſen ſind. Keinenfalls durfte aber der Verkehr und die Zweckbeſtimmung des Platzes durch den Schmuck beeinträchtigt werden.

Abb. 700.



Geſtaltung der *Piazza Navona* in Rom.

Abb. 701.



Geſtaltung der *Piazza Vittoria* und der *Piazza del Duomo* in Palermo.

Mannigfach wurde deshalb auch eine ſtark frequentierte Verkehrsſtraße unbeirrt durchgeführt, ſo daß ſie nur eine Seite des Platzes ſtreifte, mit anderen Worten, der Platz als große Ausbuchtung der Verkehrsſtraße angelegt, wie dies in Florenz und Venedig (*Piazza della Signoria* und *Rialto*) in geſchickter Weiſe und großartig am *Palazzo Reale* und bei der *Piazza del Duomo* in Palermo (vergl. Abb. 701) durchgeführt iſt. Auch dieſes Rezept iſt alſo keine Erfindung der Neuzeit, ſo wenig wie die aus Gründen der Verteidigung gegen einen eingedrungenen Feind zurückgetreppten Eckanlagen in mittelalterlichen Städten, die gerne wieder als maleriſche Motive im Städtebild aus der Rumpelkammer hervorgeholt werden. (Die Zurücktreppungen ſind aber oft, z. B. zu Schaffhauſen, in dieſem Sinne nach der falſchen Richtung angelegt!)

Schließlich noch ein Wort über die Geſtaltung des Platzes vor dem Bau von *St. Peter* in Rom nach den Mitteilungen *Fontana*'s. Über ſie iſt ſchon manches Wort des Lobes und des Tadels geſprochen worden; manches iſt hinter den Anordnungen geſucht worden, was dort nicht ſteckt, und am Ende waren es einfache Gründe, welche zu der heute daſtehenden Form zwangen. Dabei darf nicht vergeſſen werden, daß der Fußboden der Kirche ſehr viel höher liegt als die Zufahrtsſtraße, d. h. ein ziemliches Gefälle von der Türſchwelle bis zur Tiberbrücke (*Ponte S. Angelo*) zu überwinden war. Die Höhenlage beider war gegeben; auch die Form des Platzes war zum Teil durch den Vatikaniſchen Palaſt, zum Teil durch die beſtehenden Häuſer auf der anderen Seite bedingt; auch war mit der Notwendigkeit einer raſchen Abführung der Tagwaſſer auf einem ſo gewaltigen Platze bei Gewitter- und Dauerregen zu rechnen.

Die Terrainunterſchiede führten zur Anlage der großen Treppenterraſſe *A* Abb. 699, das Heraustreten von Tauſenden nach dem Schluſſe eines Feſtgottesdienſtes auf dieſe, zur Größe derſelben. Mit der Halbrundform der Hallen *EF* wich *Bernini* geſchickt den Nachbarbauten aus und erhielt doch noch ein großes Atrium, das in der Bodenfläche die Abmeſſungen des Koloſſeums hat. Die Breite der Faſſade mit den Durchfahrten gab die Anfallspunkte für die Verbindungskorridore *DE* nach den Hallen, deren Lage durch das fallende Gelände wieder ſo gut wie gegeben war. Sollte die Rundform der Hallen wirkungsvoll bleiben, ſo durfte der Ausſchnitt für den Blick auf *St. Peter* nicht zu breit genommen werden, wodurch wieder der Anfallspunkt der Korridore nach dieſer Seite feſtgelegt war. Durch ſie entſtand wohl die anſteigende Boden- und Geſimslinie bei den Korridoren. Durch letztere gelangt man nach dem Palaſt, nach der *Scala Regia* und zum Gotteshaus. Um den Zugang für das Volk zu erleichtern, ſo führt *Fontana*[256]) aus, gab man ihnen eine ſanfte Steigung, weil die Kirche höher liegt als der Beginn der *Portici*. Die Frage konnte nur durch die Anlage zahlreicher Trittſtufen oder einer ſchiefen Ebene gelöſt werden. Um nicht in den größeren Fehler zu verfallen, entſchied man ſich für die letztere. Die Gliederungen der Korridore mußten dann parallel zur Neigung des Platzes gemacht werden (*gl'ornamenti di questi corridori disposti per necessità in pendio, paralleli alle declinazione della piazza*), während ſelbſtverſtändlich die Pilaſter und Fenſtergeſtelle lotrecht blieben. So erklärt ſich bei den Verbindungskorridoren die Eigentümlichkeit der ſchiefen Architektur. Nirgends iſt dabei in den Beſchreibungen der alten Meiſter auf ein perſpektiviſches Mätzchen hingewieſen; alles iſt durch das praktiſche Bedürfnis erklärt.

Bei *m* in Abb. 699 ſollten einſt die Hallen mit zwei großen Durchfahrten rechts und links einen Abſchluß finden, was aber unterblieb. Dagegen ſchlug *Fontana* vor, bei *B*, im gleichen Abſtand wie vom Obelisken zur Kirche, einen Glockenturm oder eine Prachtarchitektur zu errichten, als Erſatz für den abgetragenen Turm des *Bernini*, dahinter bei *W* eine große Waſſerkunſt, wobei aber weitere Verbindungshallen *FNR* bis dahin anzulegen geweſen wären, die bei *R* durch Springbrunnen zu beleben waren. Mit Rückſicht auf den Lauf des Tibers ſeien dann, um keinen Verluſt an den Bauplätzen zu haben, die Straßen konvergierend bis *ab* zu führen. Will aber aus der Anlage ein perſpektiviſches Kunſtſtück herausgeleſen werden, dann dürfte dieſes nur für den auf der Loggia ſegenſpendenden Papſt von Wirkung geweſen ſein; dieſer allein konnte durch

[256]) a. a. O., Lib. IV, Kap. V, S. 195

die in Abb. 699 dargeſtellten Anlagen vor der Kirche zu Illuſionen über die Ausdehnung des Platzes und der Länge der Zugangsſtraße, ſowie über die Zahl der daſelbſt gläubig harrenden Menge verführt werden.

Mit der gleichen Nüchternheit der Anſchauung der Dinge erklärt uns auch *Fontana* die viel bewunderte Anlage der *Scala Regia*, bei der eine perſpektiviſche Täuſchung auch nicht beabſichtigt war. Er führt aus: Wenn der Papſt vom Palaſte nach der Kirche gehen wollte, ſo war der (damals) beſtehende Gang dunkel und gefährlich; er ließ daher durch *Bernini* einen anderen machen, lichtreich und prächtig, mit vornehmen Ornamenten. Die Aufgabe wird als ungemein ſchwierig auszuführen geſchildert, denn er hatte mit folgendem zu rechnen:

a) mit den Mauerfluchten der Sixtiniſchen Kapelle;
b) mit der Flucht der oben angeführten Verbindungskorridore;
c) mit dem Zugang beim *Repiano Reale*, der die gleiche Kämpferhöhe wie am Korridorbogen verlangte;
d) mit einem Übergang zum ſchmalen Laufe bei der Sixtinawand, der gefunden werden mußte;
e) mit der Verminderung in der Höhe der Gewölbe, geboten durch die Bodenlage der *Scala Regia*.

Alſo auch hier nichts von einer beabſichtigten perſpektiviſchen Wirkung!

Wie *Bernini* unter dieſen erſchwerenden Verhältniſſen die Aufgabe gelöſt hat, bleibt bewundernswert (vergl. Abb. 164, S. 216).

518. Stadt-Silhouette.

Zur Erhöhung der maleriſchen Wirkung der Stadt-Silhouette wird den Meiſtern der Renaiſſance vielfach unterſtellt, daß ſie mit Rückſicht hierauf ſo manchen großen Bau entworfen hätten. Anhaltspunkte dafür oder ſchriftſtelleriſche Zeugniſſe kenne ich nicht und hier hatten die örtlichen Verhältniſſe die führende Rolle. Perſpektiviſche Bilder hängen in ihrer Qualität von dem möglichen Standpunkte des Beſchauers ab. Die achtflächige Domkuppel in Florenz gibt je nach dem Standort ein recht ungünſtiges Schaubild.

519. Kuppeln und Türme.

Kuppeln und Türme oder die Verwertung beider kommen in Frage. Zypreſſen und Pinien werden als Vorbilder aus der lebenden Natur herangezogen. Sie können ſich bei geſchickter Gruppierung zu einem majeſtätischen Ganzen erheben, ſie können ſich aber auch wehe tun. Ob die projektierten Glockentürme für *St. Peter* die Hoheit und die Gewalt der Kuppel erhöht haben würden, iſt wohl ſehr die Frage. Was in der Stadtſilhouette oft noch ſtark mitſpricht und zwar nicht ſelten in ſehr brutaler Weiſe, das ſind die glatten, ſchmuckloſen, übermäßig hochgeführten Signal- und Beobachtungstürme (vergl. ſchiefe Türme in Bologna). Dieſe ſakralen und profanen Hochbauten können zuſammenwirkend und am richtigen Platze aufgeſtellt den Reiz einer Stadtſilhouette erhöhen, aber auch verderben, wenn ſie nicht gut verteilt ſind.

520. Wolkenkratzer in San Gimignano, Bologna, Siena etc.

Die Amerikaner haben neuerdings Hochführung beſtimmter Gebäudegattungen kultiviert. Die „Wolkenkratzer“ wurden als Neuheit begafft und bewundert und die „beſten und bedeutendſten Städtebauer“ Deutſchlands empfehlen deren Aufnahme für unſere Großſtädte. Ein Schriftchen „Berlins dritte Dimenſion“ bringt dies zum Ausdruck. Aber brauchen wir deswegen Amerika um Rat zu fragen? Über die architektoniſche und maleriſche Wirkung dieſer Dinger kann man ja verſchiedener Anſicht ſein; aber wir wären undankbar, wollten wir uns hier nicht erinnern, daß die Italiener des Mittelalters ſchon

in gleichem Sinne tätig waren, und die dritte Dimenſion als die überwiegende bevorzugten, d. h. zur herrſchenden bei einem Bauwerk machten.

Sie betreffen aber nicht die Beſtandteile von Befeſtigungen oder von öffentlichen Bauten, nein, vielmehr Beſtandteile von Privathäuſern, die bei Parteifehden für den Angriff und zur Verteidigung, in ruhigen Zeiten auch zu Beluſtigungen (vergl. *Rom. Pantini* in *Italia artistica*. Nr. 11) benutzt worden waren. In dem Städtchen San Gimignano waren in der Zeit des *Cinquecento* 25 ſolcher aus Travertin und Macignoſteinen erbauter Privattürme von je 51 m Höhe, die von Privaten nicht überſchritten werden durfte, vorhanden. Jetzt ſtehen noch 13, die ſich auf eine Stadtbaufläche von 800×500 m verteilen.

Abb. 702.

Anſicht von Privattürmen im Stadtbild von San Gimignano.

Wie ausſchlaggebend ſie für die Stadtſilhouette ſind, zeigt Abb. 702. Möglich, daß auch Italien einer Wiederholung dieſer mittelalterlichen Stadtverſchönerung nicht widerſteht, wahrſcheinlich iſt es für mich nicht.

Bei den Neuanlagen der Hausblöcke der Stadterweiterung größerer Plätze folgt es der „Hippodamiſchen“ Weiſe (Rom, Florenz, Turin, Mailand, Bari, Barletta uſw).

Das Auftreten der vierten Dimenſion in der Baukunſt bringt vielleicht neues; will man aber jetzt ſchon Bauten größer erſcheinen laſſen, als ſie wirklich ſind, ſo wäre die Bevorzugung der trapezförmigen Geſtaltung öffentlicher Plätze zu empfehlen, mit der Stellung der wichtigen Bauwerke längs der breiteren Grundlinie des Trapezes (Kapitolsplatz und *St. Peter*'s-Platz in Rom, Domplatz in Pienza), wobei ich an das ſeiner Zeit berühmte Schlüſſelloch bei *S. Sabina* (Villa des Malteſer Priorates) erinnert werde (vergl. *Nohl*'s Skizzenbuch), durch das die Fremden *St. Peter*'s-Kuppel anſehen müßten nach dem Satze, daß der Anblick eines Bauwerkes um ſo größer wirkt, je kleiner die Öffnung iſt, durch welche man es erblickt.

C. Sakralbauten.

XXII. Abſchnitt.

Allgemeines.

Für die Wertſchätzung der gottesdienſtlichen Monumentalbauten der Renaiſſance in Italien dürfte es ſich in höherem Maße als bei den andern Werken der Architektur empfehlen, einen Blick auf das zu werfen, was die vorausgegangenen Zeitalter mit ihren Religionsanſchauungen auf dieſem Gebiete geſchaffen haben. 521. Überſicht.

In den Gotteshäuſern gipfeln die architektoniſchen Schöpfungen aller Völker. Das höchſte Wollen und Können in der monumentalen Kunſt wird in ihnen zum Ausdruck gebracht. Griechen und Römer, Romanen und Germanen ergehen ſich in den gleichen Beſtrebungen, ihrem höchſten Weſen eine Stätte zu bieten, ſo idealer Art, wie ſie die Phantaſie nur erſinnen kann. Die einen geben ihm ein Heim, worin es ſtill und verborgen wohnt, wo es nur die Beſuche von Auserwählten empfängt und Opfer und Geſchenke annimmt; die anderen machen die Heimſtätte zum Verſammlungsort, wo die Gläubigen gemeinſam mit der im Geiſte anweſenden Gottheit verkehren.

Dies iſt der charakteriſtiſche Unterſchied zwiſchen den Tempeln der heidniſchen Götter und denen des Chriſtengottes. Jene waren nicht beſtimmt, eine gläubige Menge in andachtsvoller Stimmung zu gemeinſamem Opfer und Gebet aufzunehmen; ſie ſollten nur die geheiligte Wohnſtätte des Gottes ſein, den man verehrte.

Die urſprünglich unperſönliche Gottheit wird mit der Zeit zur perſönlichen, deren ſinnlich wahrnehmbares Ebenbild für ſich das gleiche Schutz gewährende Obdach verlangte wie der Sterbliche auf Erden. Die Gottheit nahm des Menſchen Geſtalt an, deſſen Tugenden und Laſter ihr angedichtet wurden; Haß und Liebe, Edelmut und Rachſucht werden ihr eigen. Sie neidet, verfolgt und ſtraft. Das Bild der Gottheit iſt vom Stande der Kunſt eines Volkes abhängig; unbeholfen und befangen in den Zeiten der Anfänge der bildenden Kunſt, formvollendet und geiſtvoll in der Blütezeit. Strenge und ſtarre, von der Prieſterſchaft befohlene Geſtalten ſtehen individuellen und lebendigen Darſtellungen gegenüber. Das gewöhnlichſte, handlichſte Material bis zum koſtbarſten und reichſten wurde zur Herſtellung des Götterbildes verwendet: Holz, bildſamer Ton, die verſchiedenſten Geſteinsarten, Erz, Silber, Gold und Elfenbein.

Die gleiche Stufenleiter, wie das Götterbild, hatte auch das Gotteshaus durchzulaufen. Zuerſt die aus Holz gezimmerte Hütte, das Holzwerk mit Täfelungen, Terrakotten und Metallblech bekleidet, dann die Ausführung aus Stein und Holz gemiſcht, ſchließlich der ganz aus unvergänglichem Material, für Zeit und Ewigkeit berechnete Stein-Tempel mit ſteinerner Decke und Steindach. Ein

Baldachin, vier Säulen und ein Dach darüber oder vier Wände und ein Dach mit vorgeſtellter, von Säulen getragener Laube auf einer, zwei oder allen vier Seiten waren wohl die älteſten Formen, die bei allen ſpäteren Bauten wiederkehren.

522. Gotteshaus der Griechen.

In der Blütezeit griechiſcher Kunſt zeigt ſich das Gotteshaus auf mehrſtufigem Unterbau, der Gottheit gleichſam als Weihegeſchenk dargebracht, das ſich als ſäulengeſchmücktes Haus, hell und glänzend aus weißem Kalkſtein ausgeführt, im herrlichſten Schmucke von Bildwerken darſtellt. Sein Inneres beſtand entweder aus einem langgeſtreckten Raum, der der Tiefe nach in drei Gelaſſe geteilt war: in Vorraum, Heiliges und Allerheiligſtes, in dem das Götterbild ſtand, oder nur aus einem Vorderhaus und einem Hinterhaus, die durch eine einzige Quermauer von einander getrennt waren. Je nach der Größe des Tempels iſt die Zelle der Breite nach durch Kleinſäulenſtellungen, meiſt zwei übereinander, in zwei oder drei Schiffe geteilt oder durch vorgezogene Pfeiler einſchiffig mit einer Art von Kapellenkranz umzogen. Bei Tempelzellen von großer Spannweite hatten die eingeſtellten Säulen auch konſtruktiven Wert und Grund, um die freie Länge der Deckenbalken zu verringern. Licht erhielt das Innere einzig und allein durch die große bis zur Decke reichende Tür. Je nach dem Stande der Sonne und der Jahreszeit mag in dem prächtig geſchmückten Gotteshauſe ein myſteriöſes Halbdunkel geherrſcht haben, das den Gläubigen bei der Darbringung ſeiner Opfergaben, die nicht gemeinſam und auch nicht an beſtimmten Tagen vollzogen wurden, in eine weihevolle Stimmung verſetzte.

Das Innere mit ſeinem Statuenſchmucke und ſeinen Weihgeſchenken gleichſam ein Muſeum, das die Gottesverehrung geſchaffen, ſollte nicht in majeſtätiſcher Weiſe auf die Maſſen, vielmehr auf das Gemüt des Einzelnen wirken, was Prieſter und Baumeiſter wohl erreicht haben dürften. Was aber mächtiger zum Volk ſprechen mußte, das war die eigenartige Stellung der Tempel in Gruppen, die Schaffung beſonderer heiliger Bezirke. Meiſt in der Hochſtadt auf einem abgeglichenen, mit Mauern umgebenen Felsplateau zuſammengedrängt, zu dem Steintreppen hinanführen, der Zugang geſperrt durch prächtige Torbauten — ſolcherart in herrlichſter Vollendung ſehen wir die Tempelgruppen auf der Burg von Athen!

Abgeſchloſſen vom Getriebe der Stadt, nur mit dem Blicke auf die Berge und das Meer liegen dieſe Gotteshäuſer in von feſten Mauern umſchloſſenen Bezirken, und ſo ſind ſie zu nehmen; den Bezirk müſſen wir als Ganzes auf uns einwirken laſſen. Gegen Sonnenuntergang färbt ſich dort der graue Hymettos im Oſten warm violett, der Lykabettos braunrot, der Pentelikon tiefblau und ſeine Brüche rot; Akrokorinth erglüht in rotem Duft; die Berge von Megara ſcheinen in Gold zu vergehen. Das Meer mit ſeinen Inſeln wird bald tiefblau, bald ſmaragden, dann milchfarben; rot ſchimmert die Landſchaft und das Laub der Bäume über ihr; die Marmortrümmer der Tempelhäuſer ſind gleichſam von einer Glut verzehrt und wachſen rieſengroß aus. Das geiſtige Auge läßt ſie im Schmucke ihrer Bildwerke neu erſtehen und ſchafft ſich ſo ein Bild hehrſter Art, bei dem man die Offenbarungen der Gottheit zu vernehmen glaubt. (Vergl.: *Julius Braun*, Geſchichte der Kunſt, nachgewieſen auf dem Boden der Ortskunde.)

523. Weſt-Römiſche Tempelbauten.

Die römiſche Kunſt geht zum Teil den gleichen Weg. Die Gotteshäuſer erhalten verwandte Geſtalt und Einrichtung; denn auch ſie waren nicht beſtimmt, eine gläubige Menge zu faſſen. Beſcheiden im Material und in der Größe zur Zeit der Könige und der Republick (den kapitoliniſchen *Jupiter*-Tempel vielleicht ausgenommen) waren ſie aufgebaut, und erſt das kaiſerliche Rom ſchaffte hier

Wandel. Die koſtbarſten Baumaterialien der Welt wurden herbeigeführt; die frühere vergängliche Polychromie mußte der monumentalen weichen. Das buntfarbige Geſtein wurde eingeführt; Granitſäulen mit metalliſchem Zierat bei weißen Marmorgebälken treten auf, und was das wichtigſte iſt, die Holzdecke der Cella weicht der Steindecke in gewölbter Form!

Den Höhepunkt erreicht die Kunſt des Wölbens, als eine Wandelung in der Art des Mauerns eintrat.

In der Auguſteiſchen Zeit wird die Ausführung mit durchgeſchichteten, regelmäßig behauenen Steinen verlaſſen und ein Gemäuer aus Steinabfällen oder Kleingeſchlägen, gebunden durch Zementmörtel, hergeſtellt, das mit Werkſtücken oder Backſteinen nur durchſchoſſen oder verkleidet iſt. Es wird eine Art von Zellenmauerwerk hergeſtellt, für das eine größere Mauerſtärke wohl genommen wird und darin beſteht, daß nur die äußeren Anſichtsflächen regelmäßig geformte Steine zeigen, zwiſchen welche ein Gemiſch von Steinbrocken und Mörtel in Schichtungen von mäßiger Höhe eingefüllt wird. Auf dieſe folgen Lagen von durchbindenden Steinen, über welchen ſich die gleiche Art des Mauerwerkes wiederholt. So entſteht ein Netzwerk von feſtem Geſtein, den Zellen der Honigwaben ähnlich, deſſen Hohlräume mit Gußmauerwerk ausgefüllt ſind, und ſo wurde auch bei der Herſtellung der maſſiven Steindecken, beim Wölben, verfahren. Ökonomie und Leichtigkeit der Decken bei voller Monumentalität zeichnet dieſe Art der Ausführung aus.

Während beim oblongen Gotteshaus das Tonnengewölbe die ausſchließliche Herrſchaft als Deckenform behielt, tritt dafür bei den polygonalen und kreisrunden Anlagen das Kloſter- und das Kugelgewölbe an ſeine Stelle.

Die kreisrunde Tempelform, wohl auch einer alten Wohnhausform entſprungen (*Capanna* der römiſchen Hirten, Hausurnen) findet ſich bei den Griechen nur ſporadiſch, und auch in der römiſchen Baukunſt gehört ſie nicht zu den landläufigen; aber das bedeutendſte Bauwerk, welches römiſche Wölbekunſt geſchaffen, iſt hierher zu rechnen: das weltberühmte Pantheon in Rom, mit einer Spannweite oder einem inneren Durchmeſſer des Gewölbes von 43,50^{m}, die bis auf den heutigen Tag ihresgleichen ſucht. Auf kreisrundem Unterbau hergeſtellt, aus zwei konzentriſchen Ringen von Gußmauern, die durch Zungen miteinander verbunden ſind und ſo eine Gliederung des Inneren in acht Niſchen abgeben, erhebt ſich eine Halbkuppel mit mächtiger Öffnung im Scheitel. Die geſtaltenden Motive an ſich ſind die einfachſten: auf einem feſten Zylinder eine im Scheitel offene Halbkugel, zu deſſen Innerem ein mächtiger, achtſäuliger Portikus führt.

Was iſt es, das den Beſchauer ſo mächtig feſſelt, ſobald er durch die bronzene, noch antike Eingangstür getreten iſt? Was ruft den überwältigenden Eindruck auch in der heutigen Verſtümmelung noch hervor? — Die Größe und Einfachheit des Raumes und vor allem die Einheit des Lichtes, das wie von einem beſondern Geſtirn von einem Punkte aus in das Innere fällt und Decke, Wand und Fußboden gleichmäßig beleuchtet! Durch Reflexion gewinnen wir aber noch ein anderes, das uns gefangen hält, das iſt die Größe im Vergleiche mit anderen Werken der Baukunſt. Wie eine ſteinerne Welt ſteht das Innere vor uns, in das wir die bewundertſten Werke deutſcher, franzöſiſcher und engliſcher Baukunſt hineinſtellen können. Dieſem gewaltigen Zentralbau ſteht, was Raumwirkung anbelangt, die gewölbte dreiſchiffige Baſilika des *Maxentius* gegenüber mit ihren großartigen Kreuz- und Tonnengewölben, von denen die erſteren die Wirkung im Inneren beſtimmen.

Die Außenfeiten find bei beiden Bauten denkbar einfach; kein Wert, wie bei den griechifchen Tempeln, ift auf diefe gelegt; nur der Innenraum foll mächtig und ergreifend auf den Befchauer wirken, und darin liegt eine Verfchiebung des Höhepunktes der baukünftlerifchen Aufgabe. Man will nicht mehr durch eine beftechende Außenfeite imponieren oder eine Stimmung hervorrufen durch eine Anhäufung von Gleichartigem in einem Bezirke; man will nur noch den Innenraum fprechen laffen, und an diefer Sprache wird, allerdings bei veränderten Kulturverhältniffen, in der Folgezeit feftgehalten.

524. Oftrömifche Tempel- und Kirchenbauten.

Mit der Teilung des römifchen Reiches und mit der Verlegung der Refidenz *Konftantin des Großen* nach Byzanz wandern bei der Einführung des Chriftentums als Staatsreligion die großen Aufgaben der Baukunft für eine Zeitlang zurück nach dem Often. Der griechifche und der römifche Tempel hatten aufgehört, und die chriftliche Kirche trat an ihre Stelle mit anderen Anforderungen.

Hier war die Aufgabe, einen Raum zu fchaffen, der an beftimmten Tagen eine große gläubige Menge in fich aufnehmen follte; dadurch mußte das Schwergewicht in die innere Raumgeftaltung verlegt werden. Das fpätrömifche Altertum bot für eine folche Anhaltspunkte und Vorbilder in ausgiebiger Weife in den genannten Zentralbauten, in den mehrfchiffigen bafilikalen Anlagen anderer öffentlicher Bauwerke. Und fo laufen in der jungen chriftlichen Kunft bei den Gotteshäufern die langgeftreckte bafilikale Anlage, die Form des lateinifchen Kreuzes mit ungleichlangen Armen, die Form des griechifchen Kreuzes mit gleichlangen Armen und die zentrale Anlage nebeneinander her; diefe Kunft hat es übrigens verftanden, bei einfachfter Behandlung des Äußeren und unter Verwendung von Architekturteilen einer ausgelebten Kunft, Innenräume von großer Wirkung zu fchaffen. Nicht leicht wird man fich dem eigenartigen Zauber entziehen können, den die Bafiliken Roms und Ravennas auf uns ausüben.

Nur die eine — *S. Apollinare in Classe* — in Ravenna fei hervorgehoben. Wer zur frühen Stunde im Morgennebel der Reisfelder (das landfchaftliche Bild und das Ackerland hat fich inzwifchen anders geftaltet) nach der *Pineta*, den herrlichen Pinienwaldungen bei Ravenna hinauspilgert, und plötzlich die malerifch gruppierten Backfteinmaffen aus dem Nebel fich loslöfen fieht und in das Innere der Kirche tritt, wird betroffen ftille ftehen; eine eigene Stimmung wird ihn in dem verlaffenen Gotteshaus überkommen bei aller Schlichtheit der Formen, in die der architektonifche Gedanke gekleidet ift. Ein 14^{m} breites Mittelfchiff, zwei halb fo breite Seitenfchiffe, die Hochwände getragen von 24 Marmorfäulen, eine halbkreisförmige Apfis mit mufivifchen Darftellungen, Friefe mit Medaillonbildniffen an den Mittelfchiffwänden, überdeckt mit einem, wohl früher bemalten fog. offenen Dachftuhl — ift alles was geboten wird. Die einfache Größe des Raumes, die vornehmen Verhältniffe, das nicht zu reichliche Licht, womit das Innere übergoffen ift, halten uns gefangen.

War die Bafilika auch der Ausgangspunkt und blieb fie es auch im weftrömifchen Reiche, fo war es doch der Zentralbau, der immer wieder die Geifter befchäftigte. Zum Ausdruck wurde der Gedanke gebracht durch den Bau der *Hagia Sophia* in Konftantinopel, unter *Juftinian* in 5 Jahren von den griechifchen Architekten *Anthemios* von Tralles und *Isidor* von Milet 537 errichtet. Wir fehen im Grundplan noch eine Verquickung des Langhaufes und des Zentralbaues; aber diefer kommt in der Kuppel, welche die ganze Anlage beherrfcht, doch zum fiegreichen Durchbruch! Konftruktiv ift hier etwas im großen ge-

wagt, was früher nur in ſchüchterner Weiſe im kleinen verſucht wurde, d. i. das Kuppelgewölbe auf mit Bogen überſpannten Pfeilern, über quadratiſchem Raum. Mittels Pendentifs, welche zwiſchen die Bogen geſpannt ſind, wird der tragende Ring geſchaffen, auf dem ſich in Form einer Kugelhaube das deckende Gewölbe von 32 m Spannweite erhebt, die hinter derjenigen des Pantheon zu Rom um etwa 10 m zurückbleibt, aber dafür im Gedanken und in der Ausführung unendlich viel kühner iſt. Sie bezeichnet einen Markſtein in der Geſchichte der Kunſt zu wölben und einen Fortſchritt gewaltigſter Art.

„Ich habe dich übertroffen, o *Salomo!*“ ſo begrüßte *Juſtinian* den vollendeten Bau. Kein Zentralbau der Welt iſt von ſo ſtimmungsvoller Wirkung wie dieſer! Im Äußeren ſchlicht und einfach, unter Verzicht auf allen Einzelſchmuck ausgeführt, wohl mit Rückſicht darauf, daß dieſe Hofkirche innerhalb der übrigen Palaſtgebäude lag, macht das Innere dagegen, von den koſtbarſten Materialien ſtrotzend, den Eindruck der Größe, Macht und Erhabenheit! Die Raumentfaltung iſt überraſchend, und jeder Schritt vorwärts gibt neue Bilder! Dazu kommt noch die eigenartige Beleuchtung durch 40 kleine, halbkreisförmig überſpannte Fenſter am Fuße der Kuppel, die das Licht in den Mittelraum bringen, während andere Fenſter auf den Emporen und in den Apſiden Helligkeit und Streiflichter in ſtimmungsvoller Weiſe in die Nebenräume ſenden. Von der Schwelle der Eingangstür umfaßt das Auge den ganzen Raum; ſchon von hier aus wird die dominierende Kuppel ſichtbar. Dieſe Möglichkeit, das ſehr glücklich abgewogene Detail, nicht zu groß und nicht zu klein, die Art des einfallenden Lichtes laſſen den Raum größer erſcheinen, als er in Wirklichkeit iſt, ein Zuſammenwirken, das weſentlich zu dem mächtigen Eindruck beiträgt.

Wir betreten den Bau im Monat Ramaſan am Abend, während des großen Gebetes, wenn er von Gläubigen belebt iſt, die ſtehend ihr Gebet verrichten oder ſich zeitweiſe auf den Holzboden niederwerfen, auf dem die Richtung nach Mekka verzeichnet iſt, und einen tauſendfältigen, dumpfen Donner in den Gewölben erwecken, während die Marmorwände und die Goldmoſaiken der Kuppeln und Bogen den Glanz von tauſenden kleinen Lämpchen, welche die architektoniſchen Linien bis zur Kuppel umſäumen oder in Hängelüſtern untergebracht, widerſtrahlen — in dieſen Stunden wird die Wirkung des Innenraumes auf das höchſte geſteigert, und gern wird ihr jeder Beſucher nachgeben und die Macht des Raumes in der Baukunſt anerkennen.

525. Mittelalterliche chriſtliche Gotteshäuſer.

Ein Sprung weiter führt uns durch die Wirren der Völkerwanderung, welche mit der Antike aufgeräumt haben, zur mittelalterlich-romaniſchen und gotiſchen Baukunſt. Wer wollte den Zauber der Dome und Münſter dieſer Kunſtepoche miſſen oder ſie gar gering ſchätzen, ſie, die den ſüßen Traum unſerer Kinderjahre belebten mit Orgelton und Glockenklang und Chorgeſang, mit ihrem Säulenwald und hochgeſtelzten Gewölben, mit ihrer geheimnisvollen Beleuchtung, „wo ſelbſt das liebe Himmelslicht trüb durch gemalte Scheiben bricht“. Kein Menſch, weß Glaubens er auch ſei, wird ſich der Raumwirkung dieſer Bauten entſchlagen können.

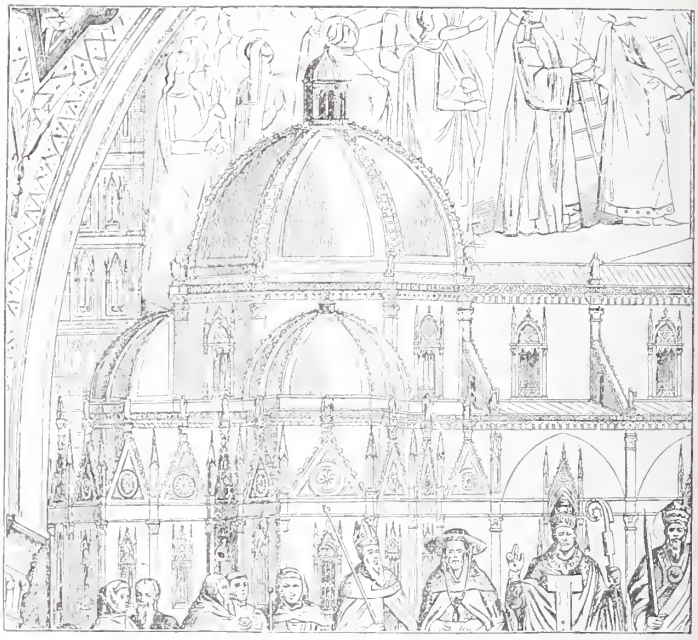
Aber ſo hoch der Phantaſieeindruck auch geſchätzt werden mag, eine Raumentfaltung, wie ſie die antikrömiſche und die frühchriſtliche Kunſt in den Gerichtshallen, Thermenſälen, im Pantheon und in der *Hagia Sophia* gezeitigt hat, war ihr verſagt. Das Ringen nach einer ſolchen iſt zwar zu erkennen, aber doch nur auf italieniſchem Boden. Spannweiten von 14,00 m oder nur wenig mehr, war das höchſte, was die mittelalterliche Wölbekunſt

erreichte; über dieſes Maß kam ſie nicht hinaus; die alte Kunſt überbot ſie um das Dreifache!

Das Ringen nach Großräumigkeit, unter Hereinziehen des Kuppelbaues machte ſich bei den gotiſch entworfenen Domen von Florenz und Bologna in größerem Stile geltend. Während man ſich im Norden bei den Vierungskuppeln allenthalben mit der Breite des Mittelſchiffes begnügte, verſuchte das ſüdliche, angeſtammte Gefühl der Großräumigkeit eine Ausdehnung derſelben über die drei Schiffe (Mittel- und zwei Seitenſchiffe) hinweg und erzwang ſo in eigenartiger Weiſe bei der Form des lateiniſchen Kreuzes im Grundplan, im Äußeren nach dem Chor geſehen, die Wirkung eines Zentralbaues.

Wie in *S. Maria del Fiore* zu Florenz der Kuppelbau in gotiſcher Faſſung gedacht war, können wir von verſchiedenen uns erhaltenen Abbildungen ableſen (Abb. 703[257]). Wie der in Bologna ausgeführt werden ſollte, zeigt uns das noch erhaltene Holzmodell in der Sakriſtei von *S. Petronio* (Abb. 704). Beide kamen nicht zur Ausführung. Für den Unterbau in Florenz ſorgten noch die gotiſchen Baumeiſter. Sie ſchufen vier mächtige Pfeiler, von denen zwei in der Breite der Seitenſchiffe mit Durchgängen verſehen ſind, die ſie durch Spitzbogen in der Breite des Mittelſchiffes miteinander verbanden.

Abb. 703.



Anſicht der Domkuppel in Florenz, nach dem Fresco in der *Cappella degli Spagnuoli* zu Florenz[257]).

Auf dieſer Unterlage erhob ſich ein mäßig hoher Tambour mit Rundfenſtern und darüber die achteckige Kuppel in Form eines Kloſtergewölbes. Bis zum Tambour führten noch die gotiſchen Meiſter den Bau; die darüber befindliche Kuppel war die erſte große konſtruktive Leiſtung einer neuen, hereinbrechenden Zeit, mit der einer formalen Neuerung auf dem Gebiete der Baukunſt zum Siege verholfen wurde, den ſie jetzt ſeit über 400 Jahren ausnutzt.

526. Kirchen der Renaiſſance in Italien. Charakteriſtiken der Kuppeln, Schutzkuppel und Laterne.

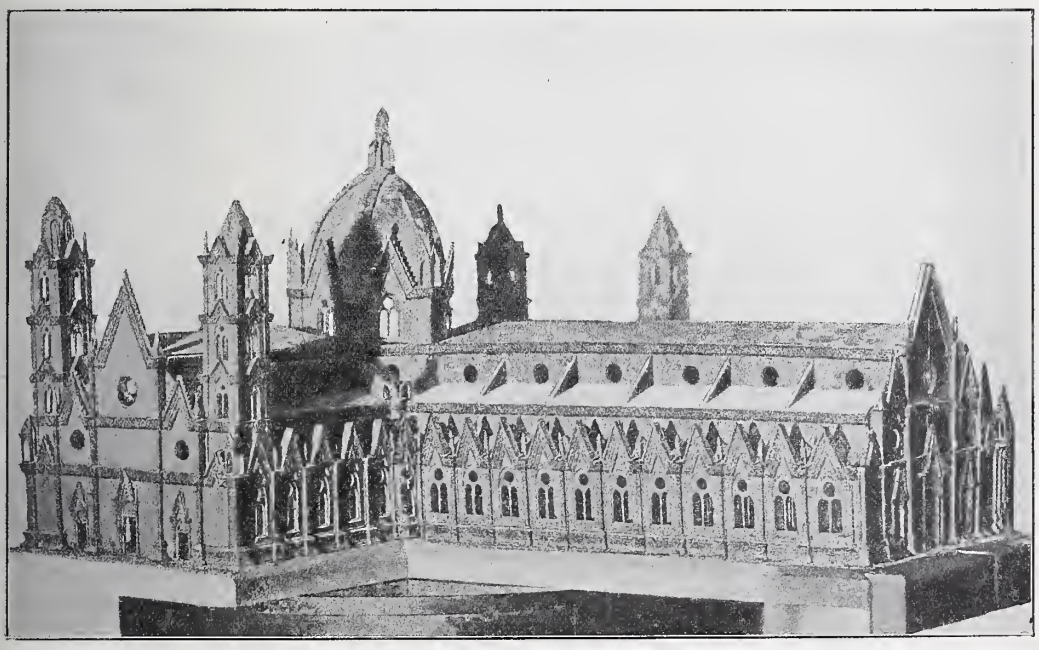
Bei der Ausführung dieſer Kuppel war die erſte Abweichung von der antiken Kunſt die Anlage einer zweiten äußeren Schutzkuppel über der inneren raumabſchließenden; eine zweite iſt in der Belaſtung des Scheitels durch eine Laterne zu ſuchen.

So intereſſant die Großkonſtruktion, ſo mächtig ſie auch das Äußere überragt und den Bau beherrſcht, ſo bedeutend ſie im Stadtbilde mitſpricht, ſo

[257]) Nach *Mothes* in: *Architettura del Medio Evo in Italia* von *Camillo Boito*. *Milano* 1880. S. 200, Fig. 25.

wenig befriedigt in ſeiner Wirkung das Innere durch die Nüchternheit der Architektur, durch die ungünſtig verteilte Beleuchtung, durch den gelben Anſtrich und durch die Malereien der Gewölbeflächen der Kuppel, über deren Größe wir erſt durch Reflexion einen Maßſtab gewinnen, z. B. wenn wir von der oberſten Galerie beim Beginne der Kuppel das Auge nach den gegenüberliegenden Wandungen ſchweifen laſſen oder auf den Boden des mächtigen Domes hinabſchauen, wo die Menſchen nur wie ein Gewimmel von Ameiſen ausſehen, oder aber die Figuren der Malereien meſſen, bei der die Füße einzelner Geſtalten das beachtenswerte Maß von 1,50 m von der Zehe bis zur Ferſe zeigen! Ein Zauber wie beim Betreten des Pantheon oder der *Hagia Sophia* hält uns hier nicht gefangen, und nur der durch den Vergleich gewonnene Maßſtab feſſelt noch.

Abb. 704.



Anſicht der Kirche von *S. Petronio* zu Bologna nach dem Holzmodell in der Sakriſtei daſelbſt.

Dagegen übertrifft 150 Jahre ſpäter eine zweite Leiſtung der gleichen Kunſtperiode auch die großartigſten Schöpfungen der antiken Welt, der Oſt- und Weſtrömer, das iſt *St. Peter* in Rom! Urſprünglich als Zentralbau geplant, wurde er in der Grundform eines lateiniſchen Kreuzes mit einer Kuppel über der Vierung ausgeführt. Sie hat eine Spannweite von 42,50 m, iſt alſo größer wie die Florentiner und nur 1 m geringer wie die des Pantheon, aber wieder 12,00 m weiter als die der *Hagia Sophia*. Sie ruht auf vier mächtigen Pfeilern, die eine Seitenlänge von 19,00 m haben und durch gewaltige halbkreisförmige Tonnengewölbe untereinander verſpannt ſind. Zwiſchen ſie ſetzen ſich Pendentifs, wie bei der *Hagia Sophia*; nur ſind ſie keine ſphäriſchen Dreiecke mehr, ſondern ſphäriſche Trapeze, deren Form und Größe durch die Geſtalt der Pfeiler, d. h. durch ihre innere Abkantung bedingt wurde, durch welche die Ausladung der Pendentifs verringert wird. Wie bei der *Hagia Sophia* ſchließen ſich die Pendentifs und die vier Bogen zu einem Fußring zuſammen, der aber nicht die unmittel-

bare Unterlage für die Kuppel bildet, indem ſich über ihm noch ein hoher, lichtbringender Zylinder (Tambour) erhebt, d. h. zwiſchen Pendentifring und Kuppel ſchiebt. „Ich will das Pantheon auf Säulen ſtellen", ſoll der erſte Meiſter des Baues geſagt haben, — er hätte zufügen können „und den Pfeilerbau der Sofienkirche noch darunter", und er hätte nicht zuviel geſagt!

Die gewaltige konſtruktive Neuerung, der übrigens auch Verſuche im kleinen, beiſpielsweiſe bei den byzantiſchen Kirchen vorausgegangen ſind, war die Form der tragenden Pfeiler, das Einfügen eines lichtbringenden Zylinders und das Aufſetzen einer Doppelkuppel mit einer Laterne, alles in Abmeſſungen, welche die Baukunſt noch nicht gekannt hatte. 123 m beträgt die Höhe vom Fußboden bis zum Scheitel der Laterne im *St. Peter*'s-Dom alſo mehr als das Doppelte wie bei der *Hagia Sophia*. Wäre das Detail der Innenarchitektur im Maßſtab etwas beſcheidener, kein Bau der Welt käme ihm an Ebenmaß, Schönheit und Pracht der Dekoration gleich. Das Licht fällt überreich in den herrlichen, gewaltigen Raum und läßt das feinſte Detail der Ornamentik und des muſiviſchen, farbigen Schmuckes erkennen, der überaus glücklich geſtimmt iſt. Kein myſtiſches Dunkel durchzittert den Innenraum; überall die klare, heitere, ſüdliche Sonne, welche die Pracht des Materials, der Vergoldung und der Moſaikgemälde beſcheint und erwärmt. Hoheit und Gediegenheit vom Scheitel der Kuppel bis zum Fußboden und das Gefühl des Erhabenen und Schönen durchſtrömen den Beſchauer und mahnen ihn an die Nähe der Gottheit! Wer aber den Raum im Größenmaß noch wachſen ſehen will, der warte eines der großen Kirchenfeſte ab. Die Seitenfenſter ſind verhängt und laſſen nur wenig Licht durch; bloß die Kuppel ſpendet Tageshelligkeit von oben, aber auch nicht in vollem Umfang, indem die Fenſter des lichtbringenden Tambours durch hellen Stoff abgeblendet ſind — dann wachſen die Abmeſſungen in das Ungeahnte. Werden dann auf den durchlaufenden Geſimſen die Wachskerzen angezündet, erhellen rechts und links des Ciboriumaltars, der ſelbſt in ein Lichtermeer verwandelt iſt, die beiden Rieſengirandolen, die über 10 000 Kerzen tragen, den Kuppelraum, dann wird auch derjenige zufrieden ſein, der an das Myſtiſche in einem Gotteshauſe erinnert ſein will. An ſolchen Feſttagen will auch das Äußere nicht zurückbleiben; es will bei eingetretener Dunkelheit im Lichterſchmuck prangen. Die Hauptlinien des Baues, die Rippen der Kuppel, die Geſimſungen der weiten Kolonnaden erſtrahlen im Silberlichte kleiner Lämpchen — die ſog. „ſilberne" Beleuchtung; mit dem Glockenſchlag zehn geht dieſe in die „goldene" über, indem wie durch Zauberſchlag ſich zwiſchen die kleinen weißen Lichter große gelbrote ſchieben und auf der Laterne das Kreuz der Chriſtenheit weithin ſtrahlend ſich erhebt! So ſah ich das Schauſpiel zum letzten Male im Jahre 1866.

Wer aber als ernſter Mann *St. Peter*'s Größe von außen erſchauen will, der wandere auf den Janiculus und nehme Platz unter den immergrünen Eichen, die ſich an der Mauer der *Villa Pamphilj-Doria* erheben und ſchaue nach ihm aus. Wie eine Inſel liegt die vatikaniſche Gebäudegruppe vor ihm, aus der ſich für den Beſchauer beinahe in geometriſcher Anſicht, die Kuppel erhebt, mit der ſchönſten Umrißlinie der Welt, die Meiſter *Michelangelo* erſonnen und in einem großen Holzmodelle noch feſtlegen konnte, ehe er die Augen ſchloß. Was er erſonnen, war ihm im fertigen Werke zu ſchauen verſagt!

Wie aus Erz gegoſſen, ſteht *St. Peter*'s Bau gegen die blaue Luft, aus dem violett und gelbbraun ſchimmernden Erdreich hervorwachſend, in der Ferne ſind es die duftigen Höhenzüge des Apennin mit dem zackigen Soracte und der

ſchneebedeckten Kuppe des Monte Leoneſſa, die das Bild abſchließen, ein Bild der Größe, des Ernſtes und der Schönheit eines Menſchenwerkes, das nicht wieder erreicht, geſchweige denn übertroffen worden iſt.

527. Macht des Raumes.

Nach dem Vorgetragenen iſt es die Macht des Raumes, mit der die Renaiſſancekünſtler beim Kirchenbau rechnen zu müſſen glaubten, und mit Recht in allererſter Linie, wenn ſie die Zweckbeſtimmung des Baues nicht verletzen und mit dieſer Macht auf das Gemüt der Gläubigen wirken wollten. Und es iſt ihnen wie wenig anderen gelungen, wenn auch dabei das Äußere in vielen Fällen etwas zu kurz kam.

Abb. 705.

Faſſade des Domes in Cività Caſtellana.

528. Sakraler Stil und Formenbildung.

Wie die Antike keinen ſakralen Bauſtil kennt, ſo wenig hat die Renaiſſance einen ſolchen aufzuweiſen. „Im Süden iſt das Große und Schöne von ſelber heilig, und die wahre Kunſt iſt edel und fromm von ſelbſt; denn ſchon das Ringen nach der Vollkommenheit erhebt die Seele zur Andacht, indem es ſich Gott nähert und vereinigt.“ (Worte *Michelangelo*'s 1549.)

Die Formenſprache iſt wie bei den Profanbauten ſo auch hier eine entlehnte, anfangs mißverſtanden, ſpäter bis zur Trockenheit der Antike nachgebildet, dann eine ausgeartete, die gleiche Stufenleiter durchlaufend, wie in alter Zeit, wobei das Hervorbringen neuer Detailformen nicht ausgeſchloſſen war, worauf bereits hingewieſen wurde.

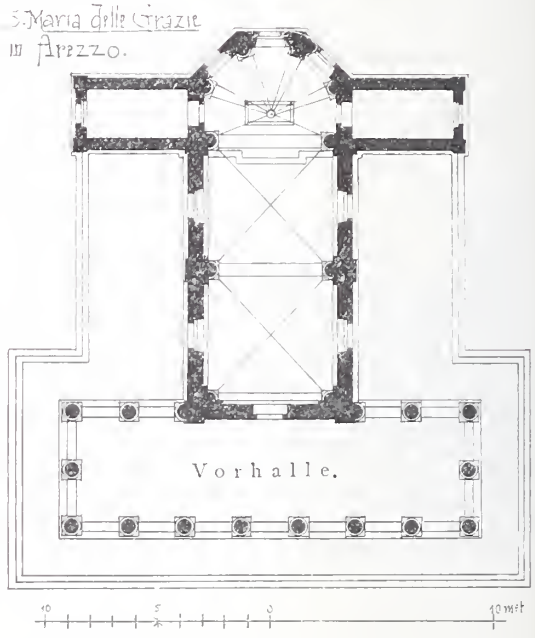
Spitzbogen, Flach- und Rundbogen, ſowie auch Korbbogen werden zur Überſpannung von Öffnungen und als Wölbelinien gebraucht, wie auch die wagrechtlagernden Architrave — die erſtgenannten meiſt nur bei Bauten des Übergangſtils und der frühen Renaiſſance, wobei auch das Detail oft noch unter dem Drucke der mittelalterlichen Formenſprache ſteht (vergl. Anſicht der Vorderfaſſade der Kathedrale von Civita Caſtellana, ein Werk der *Cosmaten*, urkundlich 1210).

Von der altchriſtlichen Kunſt, den altchriſtlichen Kirchenanlagen in Italien wird bei den folgenden Betrachtungen ausgegangen werden müſſen, da ſie die erſten Stätten ſind, in denen die Bekenner der neuen Religion zur gemeinſamen Gottesverehrung ſich verſammelten. Was wurde von diesen angenommen? was fügte das romaniſche, was das gotiſche Mittelalter hinzu?

529. Orientierung.

Eine mehr liturgiſche als architektoniſche Frage iſt diejenige der Orientierung der Kirchenbauten. Wo freies Gelände vorhanden war, hielt man die von den antiken Tempeln übernommene Richtungslinie der Längsachſe von Oſt nach Weſt auch bei den erſten chriſtlichen Gotteshäusern ein, wobei in Rom der Altar meiſt am weſtlichen Ende, in Ravenna dagegen am öſtlichen aufgeſtellt wurde; die letztere Art bildete im Mittelalter die allgemeine Regel. Wurde ſie auch in der Renaiſſance befolgt? Nein; ihre Einhaltung war ſchon durch die beſtimmte Einteilung des Stadtinneren, durch die Anordnung und Lage der Straßenzüge und freien Plätze nicht mehr ſtrenge durchzuführen. Sie zeigte bald zahlreiche Ausnahmen; aber trotzdem ſind genug berühmte Beiſpiele für die Regel anzuführen. In Rom ſind der *Gesù*, in Loreto die Wallfahrtskirche, in Florenz *S. Spirito* und die *S. Annunziata*, in Mantua *S. Andrea*, in Padua *S. Giustina* und *S. Carmine*, in Venedig *S. Giorgio Maggiore*, *S. Salvatore* u. a. m. orientiert. Eine genaue Statiſtik über die Orientierung iſt nur bei den Kirchen der Stadt Rom aufgeſtellt worden, bei der aber ſämtliche Linien der Windroſe vertreten ſind!

Abb. 706.



Grundriß der Kirche von *S. Maria delle Grazie* in Arezzo.

Das Grundſchema — die dreiſchiffige altchriſtliche Baſilika — an dem auch die mittelalterliche Baukunſt bedingungsweiſe feſthielt, blieb auch für die Renaiſſance größtenteils beſtehen. Das Schema der Maßverhältniſſe der Breite des Mittelſchiffes zu demjenigen der Seitenſchiffe und Querſchiffe, wie es die romaniſche Kunſt feſtgeſtellt hatte, wurde beibehalten; ebenſo wurde die Anordnung der Stützenentfernungen und diejenige der Gewölbejoche in den meiſten Fällen nach romaniſcher Weiſe angenommen.

530. Kirchengrundriß: Baſilikale Anlage.

Die baſilikale Anlage mit ihrer einheitlichen Innen-Perſpektive war beſonders geeignet, das Gotteshaus als Langbau zu charakteriſieren; ſie betätigt ſich im Grundriß als rechteckige Form mit ſtark ausgeprägtem Übergewicht der Langſeite und durch die Teilung mittels offener Säulenſtellungen in eine ungleiche Anzahl von Schiffen (1, 3 und 5), wobei das mittlere ſtets breiter bleibt; den Abſchluß desſelben bildet meiſt die halbkreisförmige Apſis.

Den Urſprung dieses Baugedankens hatte zuerſt *Leon Battista Alberti* in der römiſchen Gerichts-Baſilika finden zu müſſen geglaubt, einer Auffaſſung, der

ſpäter eine andere entgegentrat, nach der die Kirchenbaſilika als ein in der *Konſtantin*'ſchen Zeit geſchaffenes Produkt des chriſtlichen Kultus und Geiſtes anzuſehen ſei, eine Anſicht, der ſich beſonders *Hübsch* anſchloß. Im Jahre 1847 erfuhr ſie aber zunächſt durch *Zestermann* eine Widerlegung, der die Anfänge der chriſtlichen Baſilika in der antik-römiſchen Palaſtarchitektur wurzeln ließ, mit der Begründung, daß das römiſche Patrizierhaus unter ſeinen Beſtandteilen regelmäßig einen Saal von beſonderer Geſtalt und Benennung beſeſſen habe: die Baſilika.

Abb. 707.

Anſicht der Kirche *alla Madonna del Pozzo* in Empoli.

Dieſen drei Theorien ſtellte *Dehio*[238]) eine vierte gegenüber, der man im ganzen und einzelnen, um ihrer logiſchen und fachlichen Ausführungen willen, gern beipflichten wird. Nur Bürgerhäuſer können es geweſen ſein, in denen ſich die erſten Chriſten verſammelten, und vom Wohnhaus ſind daher die Beſtandteile der Baſilika entnommen. Das Tablinum wird zum Sitze des Vorſtandes, zur Apſis; die Alae werden zum Querſchiff, in dem ſich die Diakone und Diakoniſſen versammelten; das Atrium wird zum Langhaus, worin die Gläubigen dem Gottesdienſt anwohnten. Den im Atrium oder im umfäulten Periſtyl Verſammelten mußte Schutz gegen Wind und Wetter gewährt werden, ohne dabei eine Verdunkelung mit in Kauf nehmen zu müſſen. Das Compluvialſyſtem war daher nicht mehr zu halten, und das *Atrium displuviatum* des *Vitruv* trat an ſeine Stelle, wobei die Lichtzuführung in echt antiker Weiſe durch Auffetzen

[238]) Vergl.: Dehio, C. u. G. v. Bezold. Die kirchliche Baukunſt des Abendlandes. Stuttgart 1884—1901. S. 63.

eines Oberbaues mit ſeitlichem Lichteinfall geſchah, wie dies bei den hypoſtylen Sälen der Ägypter und Aſſyrer und wohl auch der Griechen der alexandriniſchen Zeit der Fall war. Der Aufbau über dem Periſtylgeſimſe bildet ſich zu überhöhten, befenſterten Hauptſchiffmauern heraus, die mit einer flachen Holzdecke oder dem ſichtbar gelaſſenen, ſog. „offenen“ Dachſtuhl überſpannt ſind.

Abb. 708.

Vorhalle der *Sapienza* in Neapel.

531. Einſchiffige Anlage mit hohem Seitenlicht, die drei- und fünfſchiffige Anlage und deren Beleuchtungsart.

An Bildungen treten im ganzen auf: die einſchiffige Anlage mit hohem Seitenlicht, die drei- und fünfſchiffige mit hohem Mittelſchiffſeitenlicht und Fenſtern in den Wänden der Seitenſchiffe. Der Einbau von Galerien in den Seitenſchiffen bleibt vorwiegend eine morgenländiſche Einrichtung, die aber auch im Abendlande vereinzelt vorkommt; als ſpezifiſch abendländiſch iſt die Anlage des Querſchiffes zu bezeichnen.

532. Pfeiler und Säulenbaſiliken.

Vorhaus, Gemeindehaus und Prieſterräume bilden die Beſtandteile der Baſilika, eine Anordnung, der das frühe Mittelalter und die Renaiſſance auch treu blieb. Pfeiler und Säulen wechſeln bei beiden Bauweiſen als Träger der Mittelſchiffmauern ab. Als Säulenbaſiliken ſind beiſpielsweiſe die zwei Kirchen

S. Lorenzo und *S. Spirito* in Florenz ausgeführt, als Pfeilerbaſiliken die Dome in Udine, Treviſo und Pavia.

533. Vorhaus.

Das abſchließende Vorhaus wurde gegen Ende des 1. Jahrtauſends im großen und ganzen außer Gebrauch geſetzt; war ein ſolches baufällig geworden, ſo wurde es nicht mehr hergeſtellt. Die Renaiſſance nimmt an einigen Bauten den Gedanken wieder auf und verkörpert ihn in intereſſanteſter Weiſe in der *S. S. Annunziata* in Florenz, bei *S. Maria Maddalena de' Pazzi* daſelbſt, bei der Pfarrkirche *S. Lorenzo* zu Chiavenna in großem Maßſtab, wo inmitten des Vorhofes ſich der ſchlanke Glockenturm freiſtehend erhebt; dann bei *S. Maria* zu Abbiategraſſo, und in *S. Sisto* in Piacenza u. a. O. Sie leiſtet ſomit hier im Kirchenbau nichts Neues; ſie bringt bloß alte Motive, denen ſie, jedoch nur vereinzelt, wieder in veränderter Form und in geiſtvoller Weiſe Geltung verſchafft.

Abb. 709.

Schnitt der Kirche in St.-Denis.

Gleichwie die Vorhöfe an altchriſtlichen Baſiliken zu einfachen Vorhallen (*S. Lorenzo fuori le Mura*, *S. Giorgio in Velabro* zu Rom u. a.) umgeſtaltet werden, ſo vollzieht ſich auch dieſer Vorgang in der Renaiſſance, und zwar in einigen glänzenden Beiſpielen, wie dies am Dome in Spoleto, verbunden mit der Anlage von zwei Redekanzeln, in klaſſiſcher Weiſe bei *S. Maria in Navicella* zu Rom, bei *S. Maria delle Grazie* in Arezzo (vergl. Abb. 706, Grundriß), bei der *Chiesa alla Madonna del Pozzo* in Empoli (vergl. Abb. 707, Anſicht), bei *S. S. Annunziata* in Florenz und bei *S. Maria presso S. Celso* in Mailand (vergl. Abb. 30) gezeigt iſt. Eine ſchlichte dreibogige Vorhalle, zwiſchen zwei Türmen eingeſpannt, iſt bei der *Incoronata* zu Lodi ausgeführt; vollſtändig geſchloſſene, nur durch eine Tür begehbare Vorhallen hat die Renaiſſance in prächtiger Weiſe bei der *Umiltà* in Piſtoja und einfacher bei *S. Sebastiano* in Mantua zur Ausführung gebracht.

Aus der ſpäten Zeit wäre als glänzendſtes Beiſpiel ein Werk des *Fansaga* (1591—1678), die Vorhalle der *Sapienza* in Neapel anzuführen (Abb. 708). Für eine gerade Durchführung der Treppe zum Portal der hochgelegenen Kirche hat dort der Platz gefehlt, weshalb die Eingänge der Vorhalle in ſehr geſchickter Weiſe an die breiten Enden verlegt und die Treppen in dieſen emporgeführt wurden[259]).

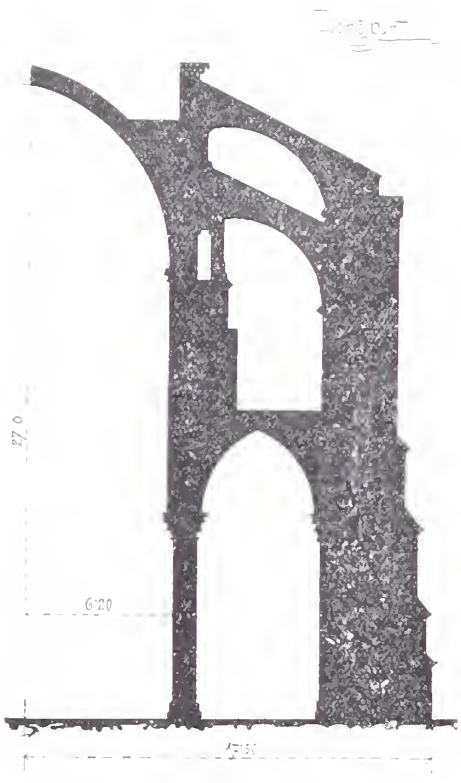
Noch mehr aber ſchrumpft die urſprüngliche Vorhofanlage zuſammen, wenn ſie ſich auf die Form einer mächtigen Bogenführung beim Eingangsportal beſchränkt, deren ſich auch die romaniſche Kunſt ſchon bediente, und für welche wir an oberitalieniſchen Kirchen und in gewaltigſter Weiſe an der Giebelfaſſade

[259]) Vergl.: Nohl, M. Tagebuch einer italieniſchen Reiſe. Stuttgart 1866. S. 229.

von *S. Maria* zu Abbiategraffo Beifpiele haben. Dort bilden feitliche Wandungen mit vorgeftellten Kuppelfäulen, in zwei Stockwerken übereinander, den Rahmen, der mit einem halbkreisförmigen Tonnengewölbe und einem Giebeldach darüber gefchloffen wird. Diefes triumphbogenartige Motiv fügt fich in die niedrigen älteren Bogenhallen, welche den Vorhof umziehen, nur allzu mächtig ein[260]).

Beim Faffadenbau blieb, fobald die mehrfchiffige Anlage zur Ausführung gebracht wurde, das überhöhte Mittelfchiff die Regel, fowohl bei der drei- als

Abb. 710.



Schnitt der Kirche zu Longpont.

Abb. 711.

Schnitt der Kirche *S. Maria Novella* in Florenz.

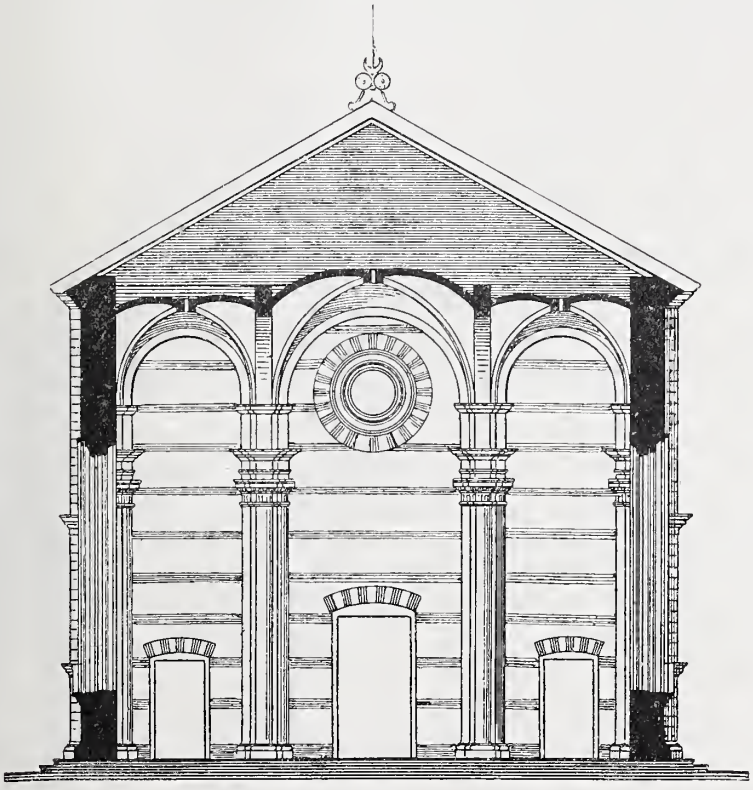
bei der fünffchiffigen Durchbildung. Bei letzterer waren die zwei Seitenfchiffe rechts und links des Mittelfchiffes unter ein Dach gebracht (vergl. *S. Paolo fuori le Mura* in Rom), oder man ftufte auch diefe Dachflächen nach der hochgeführten Schiffmauer ab (vergl. die halbgotifche *S. Trinità*-Kirche in Florenz).

Kirchen mit nur einem Schiff, wie fie die mittelalterliche Kunft vielfach fchuf, blieben auch in der Renaiffance zu Recht beftehen und wurden fogar bevorzugt. Solche mit zwei gleichhohen und gleichbreiten Schiffen (zweifchiffige), wie fie in Tirol und Norddeutfchland die Gotik hervorbrachte, find mir in der italienifchen Renaiffance nicht bekannt geworden; auch folche nicht mit nur einem Seitenfchiff, das bald nördlich, bald füdlich des Hauptfchiffes, bald nie-

[260]) Eine Darftellung hiervon fiehe: Strack, H. Central- und Kuppelkirchenbauten der Renaiffance in Italien. Berlin 1882. Taf. 26 und auch Abb. 705 diefes Bandes des „Handbuches".

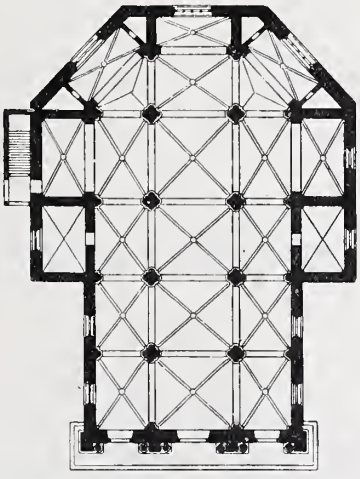
driger, bald in gleicher Breite mit dem Hochfchiff, ausgeführt war. Diefe Kirchen gehören diesfeits der Alpen meift den Bettelorden an und das Seitenfchiff wurde

Abb. 712.



Querfchnitt.

Abb. 713.



Grundriß.

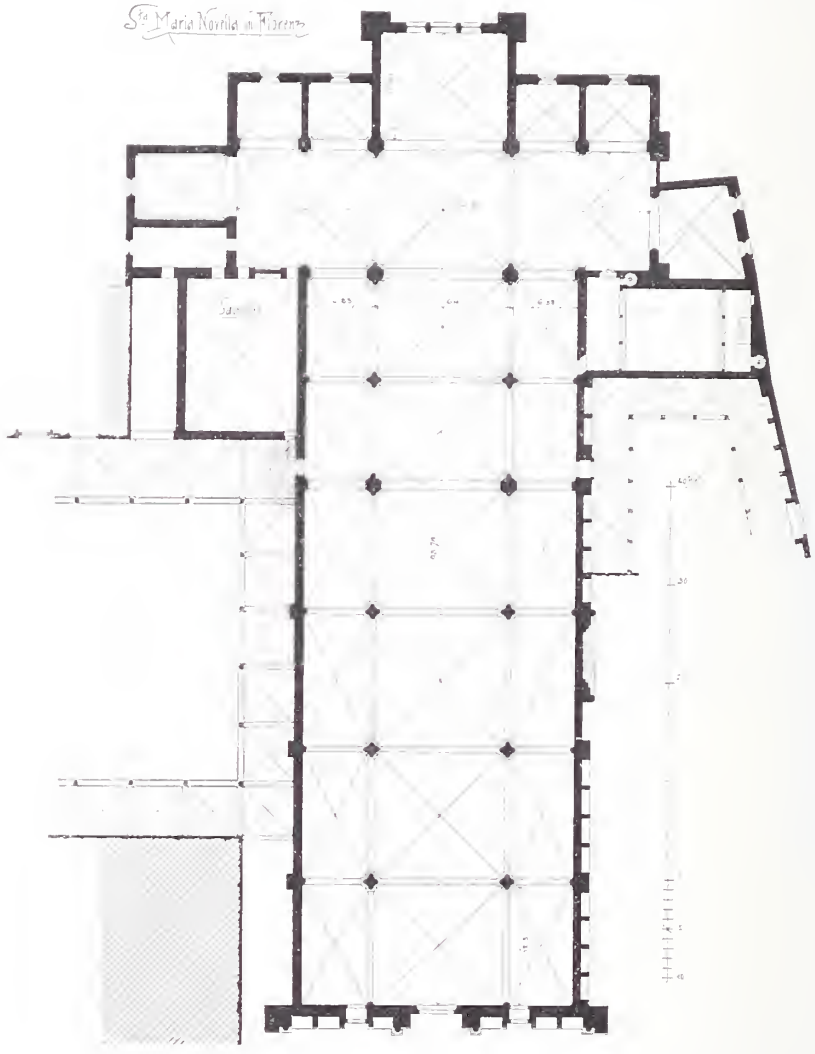
Beifpiel einer Hallenkirche (Dom in Pienza).

aus Sparfamkeitsrückfichten und um Platz für die Predigtgemeinde zu fchaffen, der Kanzel gegenüber angelegt.

534. Hallenkirchen.

Gegen eine andere Neuerung, welche das Mittelalter im Kirchenbau fchuf, die fog. Hallenkirchen — gleichhohe Schiffe unter einem Dach — verhielt fich die Renaiffance ziemlich fpröde. Unter den wenigen Hallenkirchen wären zu nennen: *S. Maria Annunziata* in Camerino in der Mark Ancona und der von *Rossellino* erbaute Dom in Pienza, ein wenig glücklicher Verfuch, der bei

Abb. 714.



Grundriß der Kirche *S. Maria Novella* in Florenz[261]).

den Seitenfchiffen fich mit geftelzten Rundbogen hilft, dagegen im Mittelfchiff den Mittelpunkt des Bogens etwas tiefer als das Kämpfergefims legt[262]).

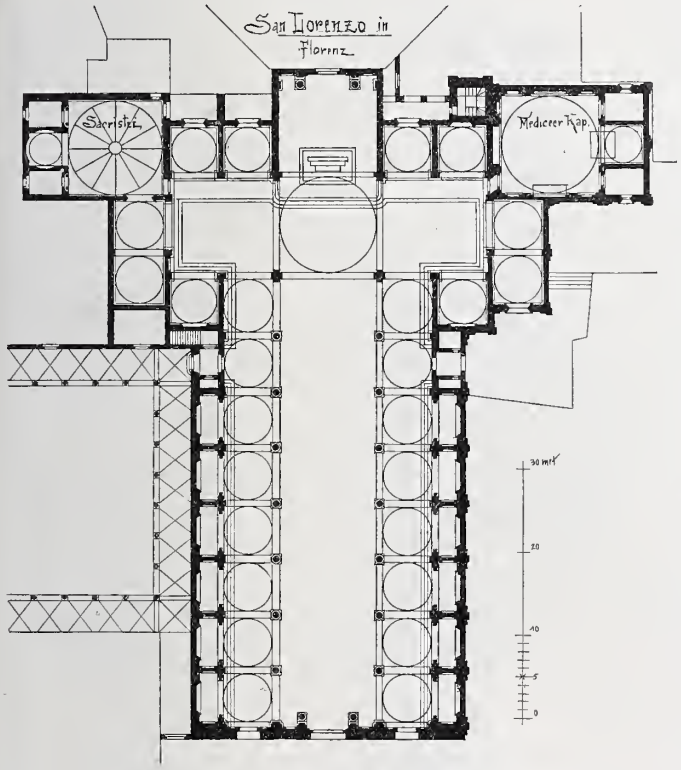
Die Hallenkirche fetzte die durchgehende Wölbung voraus, deren fich dann auch die Renaiffance bediente, während die bafilikale Anlage bei der Wölbung der Seitenfchiffe die wagrechte Holzdecke des Mittelfchiffes zuließ, wie auch

[261]) In: Dehio u. v. Bezold, a. a. O. (Taf. 534 ift in bezug auf die Anordnung der Gewölbe im Querhaus unrichtig).

[262]) Veröffentlicht in: Geymüller v., a. a. O., *Bernardo Rossellino*, Bl. 11 — und: Laspeyres, a. a. O., Bl. XLIX und: Abb. 712 u. 713 diefes Bandes des „Handbuches".

die Gewölbe in ſämtlichen Schiffen. In allen Fällen war der Seitenſchub der Gewölbe aufzuheben entweder unmittelbar durch Einlegen von eiſernen oder hölzernen Ankern oder Zugſtangen oder durch dieſem entgegengeſetzte Mauermaſſen in Geſtalt von Strebepfeilern, Spreizen, Strebebogen oder durch beide Mittel zugleich, wenn man der Ausführung nicht ganz traute. Jedenfalls war der Südländer bei der Löſung dieſer rein ſtatiſchen Frage von einem größeren Gottvertrauen beſeelt und meiſt auch von richtigerem Gefühl geleitet auf Grund deſſen, was er noch aus alter Zeit täglich vor Augen ſah, das er außerdem ſtudierte, beobachtete und ausmaß. Man vergleiche zu dieſem Ende die mittelalterlichen Bauwerke in Abb. 709, 710 u. 711, die Querſchnitte der Kirche in St.-Denis von Longpont und von *S. Maria Novella* in Florenz. Die größte Spannweite des Mittelſchiffes und der Seitenſchiffe zeigt die letztgenannte Kirche bei den geringſten Mauerſtärken. Welcher Mauermaſſen bedienten ſich dagegen die franzöſiſchen Architekten der gleichen Zeit gegenüber den italieniſchen Meiſtern, um die gleiche Stabilität zu erzielen! Mit welch ſchlichten und einfachen Mitteln wird dieſelbe Frage in Florenz beantwortet! Auf weſſen Seite iſt hier das Geſetz, bei möglichſt geringem Materialaufwand die größte Stabilität und Feſtigkeit zu erzielen? Nach den gewählten Beiſpielen gewiß nicht auf ſeiten der Erfinder der Gotik!

Abb. 715.



Grundriß der Kirche *S. Lorenzo* in Florenz.

535. Querſchnitte durch gotiſche Kirchenbauten.

Die Italiener führten auch bei baſilikalen Anlagen den Anfall ihrer Strebebogen oder Pfeiler niemals ſo hoch oder gar bis zur Höhe des Dachgeſimſes des Mittelſchiffes reichend, hinauf; nur wenig über den Kämpfer der Gewölbe erſtrecken ſie ſich in *S. Anastasia* in Verona, am Florentiner Dom, am Dom in Como, bei *S. Petronio* in Bologna (wenn ſie auch dort durch die Zwiſchenmauern der Kapelle zu einer koloſſalen Maſſe in der Tiefe heranwachſen) und bei *S. Francesco* daſelbſt.

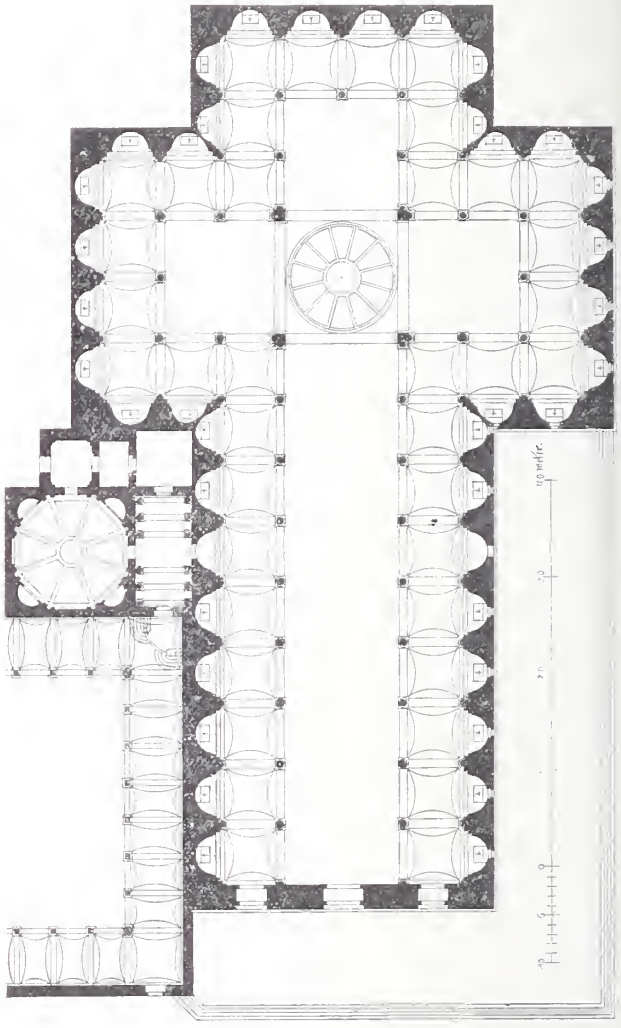
Entgegen dem Mittelalter waltet in der Renaiſſance beim Wölben der Schiffe größere Kühnheit bei geringerem Materialaufwand und ein höher entwickeltes Raumgefühl. Von dieſem waren aber auch ſchon die gotiſchen Meiſter des Mailänder und des Florentiner Domes und der Hauptkirche des *S. Petronio* in Bologna beſeelt, indem ſie für die gewölbten Mittelſchiffe ihrer

Baſiliken 16,00 bis 17,50 und 18,00 m Spannweiten nahmen, als man es in Amiens, Straßburg und Köln über 14,00 m nicht hinausbrachte.

536. Querſchiff und Tranſept.

Das Querſchiff der alten Baſiliken klingt in den mittelalterlichen Kirchen Italiens bei zwei hervorragenden Beiſpielen, dem Grundplan von *S. Maria Novella* (Abb. 714[261]) und *S. Croce* in Florenz, mächtig und wirkungsvoll durch und wurde von *Brunellesco* in *S. Lorenzo* zu Florenz (Abb. 715[263]) in feiner neuen Formenſprache wiedergegeben; es wird bei der Grundrißanlage von *S. Spirito* in Florenz (Abb. 716) zum Tranſept, wo ſich Langſchiff und Querſchiff durchdringen und die Arme über den Kreuzungspunkt weiter fortgeführt ſind. Das lateiniſche Kreuz mit drei gleichlangen und einem längeren Arm ſpricht ſich hier beſtimmt aus.

Abb. 716.



Grundriß der Kirche von *S. Spirito* in Florenz.

537. Altarraum und Kapellen.

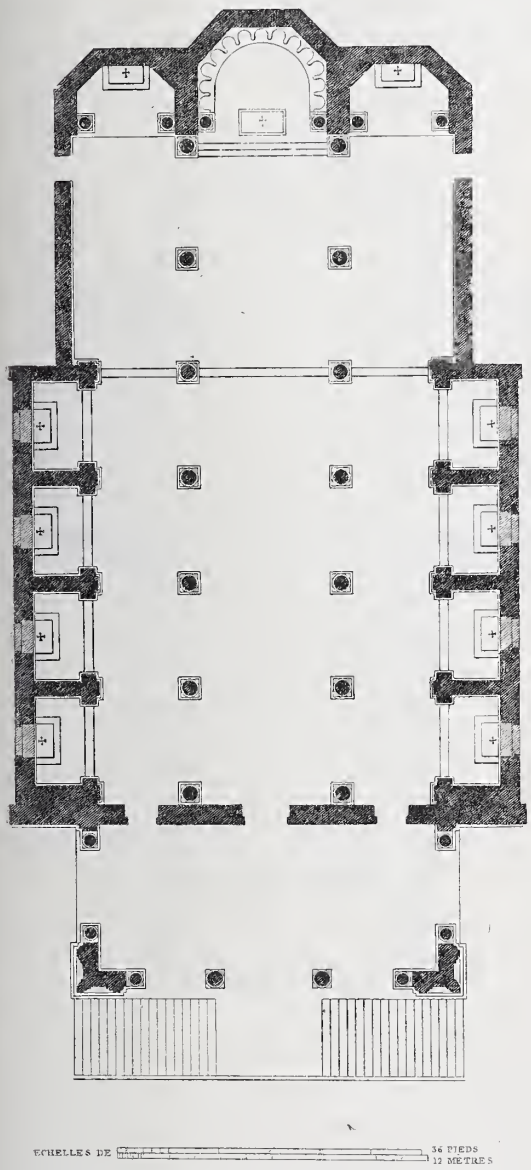
Für den Altarraum, „den perſpektiviſchen Richtepunkt, die Seele und der Gebieter der ganzen Anlage“[263], iſt bei den alten Baſiliken die halbkreisförmige gewölbte Niſche normal; im Mittelalter mußte ſie der viereckigen und der polygonalen weichen, kam aber in der Renaiſſance wieder vollwertig zu Ehren, wenn auch bei ihr die in Ravenna und Byzanz üblich geweſene Form der polygonal gebrochenen Außenſeite der Umwandung (*del Servi* in Siena) und die Maskierung durch rechtwinkelige Ummauerung oder die regelrechte, innen und außen viereckige Form beſtehen bleibt, wie dies im Grundriß von *S. Lorenzo* (Abb. 715) zur Ausführung gebracht iſt.

Der eine Altarraum genügte aber ſchon in frühchriſtlicher Zeit nicht mehr; man ſuchte weitere zu gewinnen im verwandten Abſchluß der Seitenſchiffe (vergl. *S. Pietro in Vincoli* in Rom, Dom in Parenzo), und im Mittelalter forderte dann „die kumulierte Heiligenverehrung“ in jeder größeren Kirche eine Mehr-

[263]) Siehe: Dehio & v. Bezold. a. a. O., S. 95.

heit von Altären (der alte Bauriß von St. Gallen[264], gibt ſchon deren 17 an), für die nur längs der Seitenwände der Kirche Platz gefunden werden konnte oder durch die Fortſetzung der Seitenſchiffe um den Altarraum oder Chor, bei der ſich um die Mitte des XII. Jahrhunderts eine Reihe kleiner Kapellen (Kapellenkranz) ergeben haben. Aus dieſem Bedürfnis heraus, nicht „zur beſſeren Entfaltung einer Prozeſſion", dürften dieſe Anlagen entſtanden und auch in der Renaiſſance verwertet worden ſein.

Abb. 717.



Grundriß der Kirche *S. Maria della Catena* in Palermo[265]).

Viele der einſchiffigen Kirchen (*S. Francesco al Monte* in Florenz, *S. Felicità*, Dom in Montepulciano, *S. Maria dei Servi* in Borgo S. Sepolcro, *S. Domenico* in Recanati, *S. Andrea* in Mantua uſw.) zeigen die Kapellen an den Langwänden des Schiffes, desgleichen auch die dreiſchiffigen (Abb. 717[265]): *S. Maria della Catena* in Palermo), ferner der Dom in Pavia (Abb. 718), vor allem aber *S. Lorenzo* in Florenz, wie auch *S. Spirito* daſelbſt, wo die Kapellen nicht nur die Außenwände des Langhauſes, ſondern auch diejenigen des Tranſeptes und Chores, wenn man hier von einem ſolchen reden kann, umziehen (Abb. 716).

538. Vierungskuppel.

Die Durchkreuzung von Quer- und Langſchiff führt aber ohne weiteres zur beſonderen architektoniſchen Auszeichnung dieſes Punktes; er iſt ſo wichtig, daß er einer Betonung bedarf, was in *S. Lorenzo* und *S. Spirito* in ſchüchterner Weiſe durch kleine Kuppelchen geſchehen iſt, aber bei durchweg gewölbten Kirchen mit der Grundform des lateiniſchen Kreuzes ſchon während des Mittelalters in Italien in grandioſer Weiſe verſucht wurde: bei *S. Maria del Fiore* in Florenz und bei *S. Petronio* in Bologna.

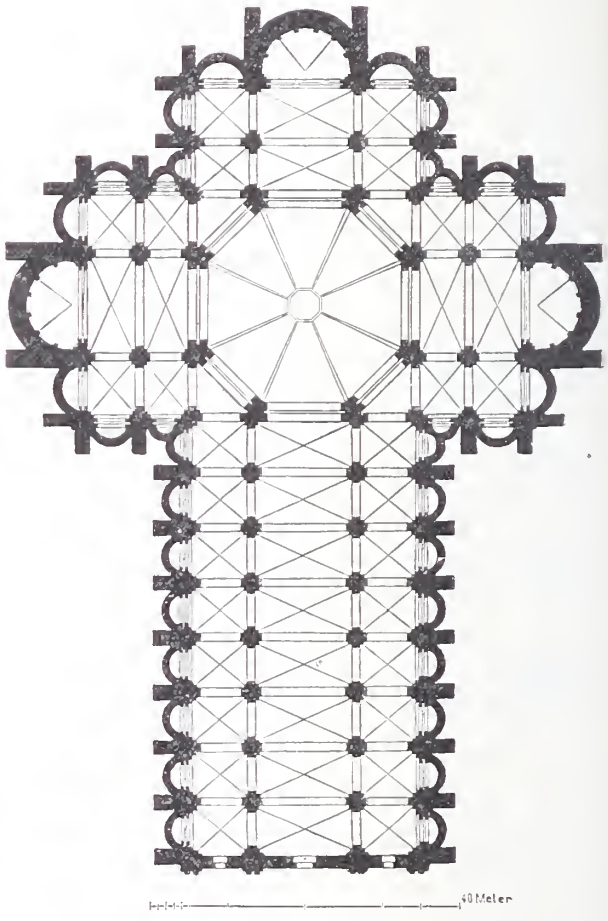
Die Vierung war hier durch eine mächtige Kuppel von außen und innen zu markieren, und zwar in den Maßen der drei Schiffe zuſammengenommen.

[264]) Der alte Originalriß wird z. Zt. in der Kloſterbibliothek zu St. Gallen aufbewahrt, aber nicht ohne weiteres gezeigt, photograph. Nachbildungen dagegen vorgewieſen. Ein inſtruktives Modell der Kloſteranlage iſt im Kunſtmuſeum aufgeſtellt und jederzeit zu ſehen. Siehe auch die Abbildung des Origina'riſſes im II. Teil, Bd. 4, Heft 3 dieſes „Handbuches".

[265]) Fakſ.-Repr. nach: Hittorff & Zanth, a. a. O.

Der Gedanke reifte im gotifchen Mittelalter in Italien aus und konnte nur dort ausreifen, wo die großen Kuppelbauten der Alten zu ähnlichen Ausführungen die Anregung gaben. Bei *S. Petronio* wurde er nicht verwirklicht; aber im Modell ift uns der Entwurf heute noch erhalten. Eine der großartigften Kirchen der Welt wäre durch feine Ausführung gefchaffen worden, eine Kuppel, welche die Abmeffungen derjenigen von Florenz und Rom mit 40,00 m Lichtweite nahezu erreicht haben würde. Die acht Kuppelftützen im Grundplan, von denen zwei als Beftandteil der jetzigen Kirche ausgeführt find, erfcheinen weitaus fchöner gegliedert und entwickelt als am Unterbau des Florentiner Domes; ob fie aber imftande gewefen wären, bei den gewählten Querfchnitten das Gewicht der Kuppel aufzunehmen und das Kräftefpiel darin im Gleichgewicht zu halten, dürfte zu bezweifeln fein.

Abb. 718.



Grundriß des Domes in Pavia[265]).

Auch die Wallfahrtskirche der *Santa Casa* zu Loreto (Abb. 719) darf hierhergefetzt werden; denn fie ift und bleibt von Haus aus ein gotifcher Bau von „bewundernswerter" Grundriß-dispofition und dem gleichen Grundgedanken: das lateinifche Kreuz mit einer Vierungskuppel, die von acht Stützen getragen wird und einen Durchmeffer gleich den drei Schiffbreiten (30,00 m) hat. Auch hier waren die Stützen zu fchwach bemeffen, ein Fehler, den fpäter *Giuliano da Sangallo* (29. September 1499) zu verbeffern fuchte, den aber erft *Bramante* 1509 gründlich befeitigte.

Für die Meifter der Renaiffance blieben diefe Anlagen von großem und dauerndem Einfluß, und der Plan von Loreto ift ohne Zweifel beim Entwurf des *Chriftoforo Rocchi* für den Dom zu Pavia vorbildlich gewefen. (Vergl. die beiden Grundriffe in Abb. 718 u. 719, wobei in Loreto befonders auf die fchöne Anlage der vier Kapellen in den Diagonalen des Tranfeptes hingewiefen fei.)

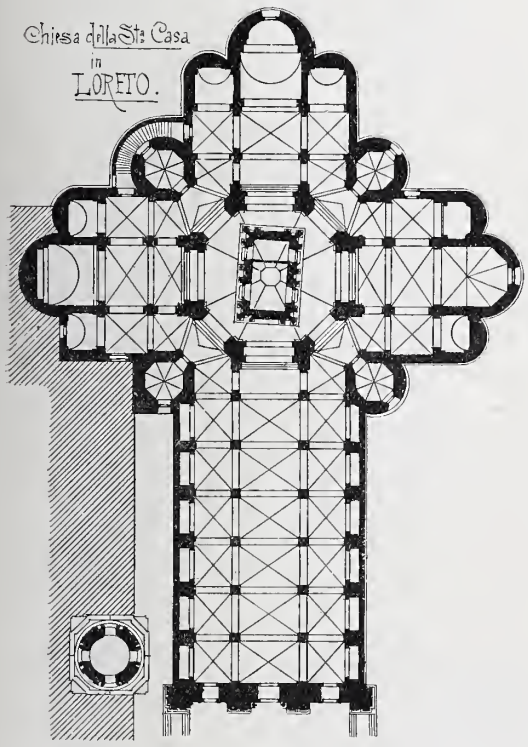
539. Krypten.

Zur Zeit *Konftantin*'s wurde es in Rom üblich, über Märtyrergräbern Gedächtniskirchen zu erbauen, wobei man das Grab felbft in nächfte Beziehung zum Altar fetzte; d. h. man legte ein unterirdifches kleines Gewölbe fo unter dem Hauptaltar an, daß man in diefes hinabfehen konnte. Aus diefer altchriftlichen »*Confessio*«, verbunden mit ihrer katakombenartigen Anlage, ging die

ſpät-altchriſtliche und mittelalterlich-romaniſche Krypta hervor — die vollſtändige Unterkirche mit Altären, die dann unter dem erhöhten Chorraum angelegt wurde.

Kam die urſprüngliche Begräbnisſtätte des Märtyrers nicht in Frage, ſollten vielmehr von außen hergebrachte Gebeine nur in der Kirche beigeſetzt werden, dann begnügte man ſich mit der Aufſtellung über der Erde und beſchaute durch eine lotrechte Vorderwand die heiligen Gebeine oder machte den Altar ſelbſt zum Behälter derſelben. „Die Gruft ſcheidet aus dem Beſtande der Kirchenarchitektur aus“, was in der gotiſchen Periode zum Grundſatz erhoben wurde und woran auch die Renaiſſance feſthielt.

Abb. 719.



Grundriß der Kirche *della Santa Casa* zu Loreto.

Die Protorenaiſſance zeigte ein Ausklingen der Kryptenanlagen in der Kirche *S. Miniato al Monte* bei Florenz und in der Kathedrale von Civita Caſtellana, während ſie die frühe und ſpäte Renaiſſance, der Gotik folgend, ablehnte. Der Altartiſch wurde zum Sarkophag für den Heiligen oder, wo die *Confessio* gegeben war, forgte die Renaiſſance für architektoniſch ſchön ausgebildete Zugänge zu ihr, wie dies z. B. in vollendeter Weiſe in *S. Maria Maggiore* und in *St. Peter* in Rom gezeigt iſt.

540. Türme, ihre Stellung und architekt. Ausbildung.

Die Türme ſind keine urſprünglichen Zugaben des chriſtlichen Kirchenbaues. Sie ſind dem VI. und VII. Jahrhundert noch fremd und in Rom und Ravenna wohl erſt im VIII. Jahrhundert beſtimmt nachweisbar. Sie dienten entweder zur Aufnahme von Treppenanlagen bis zu den Emporen und den Dachräumen, oder ſie wurden als Wartürme gebaut. Die älteſten Glocken waren klein und hingen meiſt in Dachtürmchen. Mit der Einführung weithin hörbarer Geläute nahm man die Türme zu deren Träger (vergl. Abſchn. Uhrtürme).

Der Anſicht, daß ſie nicht zu den Beſtandteilen der Kirchen gehörten, blieb man in Italien von der älteſten Zeit an getreu und ſtellte ſie deshalb wohl auch ſpäter noch neben den Langſeiten der Baſiliken als iſolierte Bauten auf. Dieſe Stellung wurde typiſch, und man verließ ſie in allen folgenden Phaſen der Baukunſt in Italien nicht.

Während diesſeits der Alpen Baukünſtler und Volk für die äußerlichen hochgeführten architektoniſchen Merkzeichen ſchwärmten und mit Stolz auf die Errungenſchaft blickten, die Türme organiſch mit dem Langhaus verbunden zu haben, die ſie mit einem übermäßigen Luxus der äußeren Architektur bis zu einer Höhe von 157,00 m trieben und noch mit einer Vielheit dieſer nicht kirch-

lichen Beigaben prunkten, blieb man in Italien der Anfchauung des VIII. Jahrhunderts getreu, und die neue Kunft der Renaiffance machte kargen Gebrauch von diefen rein äußerlichen Gaben der nordifchen des Mittelalters.

541. Das lateinifche Kreuz mit Vierungskuppel.

Die Steigerung der Macht und der Pracht des Innenraumes ift nach wie vor die Hauptfache, wie die weitere Verfolgung der Bauidee, die im Dome von Florenz, in *S. Petronio* in Bologna, in der Wallfahrtskirche von Loreto und im Dom von Pavia — das lateinifche Kreuz mit mächtiger Vierungskuppel — niedergelegt war, und die das hohe Ziel blieb, zu deffen Ende es der Beigabe mächtiger Türme nicht bedurfte oder doch nur folcher von befcheidenen Abmeffungen.

Die mittelalterlichen, reich entwickelten Glocken- und Uhrtürme der oberitalienifchen Städte während der romanifchen Periode, die Türme in Cremona, Pavia, Crema, *S. Gottardo* in Mailand ufw. find fämtlich keine organifch mit dem Langhaus verbundenen Baukörper; der gotifche Dom in Florenz ftellt feinen, des geplanten 30,00 m hohen Spitzdaches entbehrenden, überreichen *Campanile* als Freibau an die Seite; die Dome in Mailand, Orvieto und Bologna ftehen auch ohne diefe Zugabe als Kirchenbauten erften Ranges da, und wo man doch den „Finger des Herrgotts“ weithin zeigen wollte und weder zum Turmbau noch zur Kuppel die nötige Freudigkeit oder den nötigen Mut hatte, entfchloß man fich zu einer Verquickung beider: zum Vierungsturm, wie er in Chiaravalle oder in Città di Caftello und in reichfter Weife, als Renaiffancearbeit, an der *Certosa* bei Pavia zur Ausführung gelangt ift.

542. Vierungstürme.

Kreisrund oder viereckig im Querfchnitt find die ravennatifchen, altchriftlichen Türme; ausnahmslos quadratifch find fie in Rom. An diefe beiden Formen fchließen fich die meiften der frühen Renaiffance an, und auf diefer altchriftlichen Grundlage dürfte wohl derjenige von *S. Spirito* in Rom (vergl. Abb. 720) als eine ihrer beften Schöpfungen zu bezeichnen fein: auf gefchloffenem Unterbau ftehen vier Gefchoffe, je zwei durch Großpilafter zufammengefaßt.

Abb. 720.

Glockenturm von *S. Spirito* in Rom.

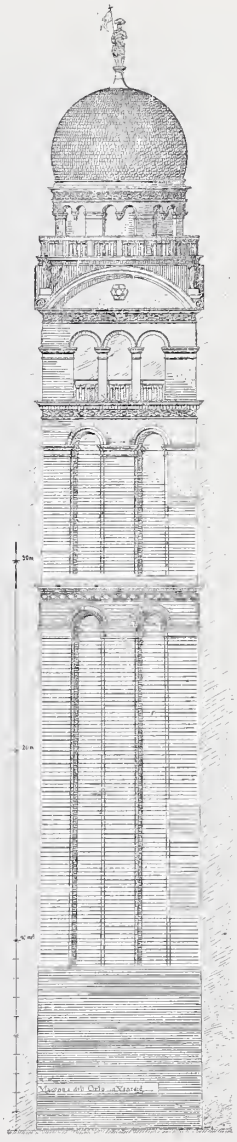
Diefem römifchen Backfteintürmchen mag der mächtige, leider unvollendet gebliebene *Campanile* in Ferrara, aus rötlichem und weißem Marmor fein gefügt, gegenübergeftellt werden. Er zeigt auch die Zweiteilung der Faffadenflächen, aber keine zufammengefaßten niedrigen Stockwerke, vielmehr hochgeführte, mit kräftigem Architekturwerk gegliederte (vergl. Abb. 721), in feiner Art einer der vornehmften Turmbauten des ganzen Stils, wenn auch nicht

vollſtändig frei von einem leiſen Hauche der kurz vorausgegangenen Kunſtepoche. Auf ſeiner Grundlage wäre ein geiſtvolles Weiterbauen leichter möglich geweſen als bei einem ſchematiſchen Aufeinandertürmen der regel-

Abb. 721.

Glockenturm des Domes in Ferrara.

Abb. 722.



Glockenturm der Kirche *Madonna dell' Orto* in Venedig[266]).

rechten Säulenordnungen. Und ſo möchte ich auch den Venezianer *Campanile* von *Madonna dell' Orto* (Abb. 722[266]) in ſeiner Schlichtheit und den geſchloſſenen Untergeſchoſſen höher ſtellen als die meiſten umlaulten oder mit Pilaſtern bedeckten der ſpäteren Zeit.

[266]) Nach: Cicognara, a. a. O.

Leon Battista Alberti gab für den Glockenturm als Freibau ein befonderes Rezept heraus, wobei er die ravennatifche Rundform bevorzugte, und krönte ihn mit einem offenen *Tempietto* und einem Kuppeldach, während er ihn im Erdgefchoß mit einer im Viereck herumgeführten Säulenhalle umgab (Abb. 723).

Abb. 723.

Glockenturm des *Leon Battista Alberti*.

Abb. 724.

Glockenturm zu S. Micheli bei Verona.

Der Entwurf mag als geiftvoll gelten; er hat aber zu wenig inneres Leben. An ihn fchließt fich lebensfrifcher *Sanmicheli* mit feinem Turme zu San Micheli bei Verona an, der auf viereckigem Unterbau in einem weiteren Gefchoffe mächtige palladianifche Fenfter zeigt und über diefen ein achteckiges Gefchoß mit Säulen an den Ecken, darüber als Schluß ein kreisrunder *Tempietto* mit Kuppel und Laterne (Abb. 724).

Die beiden Türme von *S. Spirito* in Florenz (Abb. 726) und der *Madonna di S. Biagio* in Montepulciano (Abb. 725) find einfachere Repräfentanten des

Stils, wobei derjenige von *S. Spirito* (von *Baccio d'Agnolo* [† 1543] begonnen und nach deſſen Entwurf unter der Regierung des *Cosimo I.* vollendet) origineller gefaßt iſt und nicht an verbrauchten Motiven klebt, wie derjenige des älteren *Antonio da Sangallo*. Er mag, wie der zugehörige Kirchenbau, „eines der in

Abb. 725.

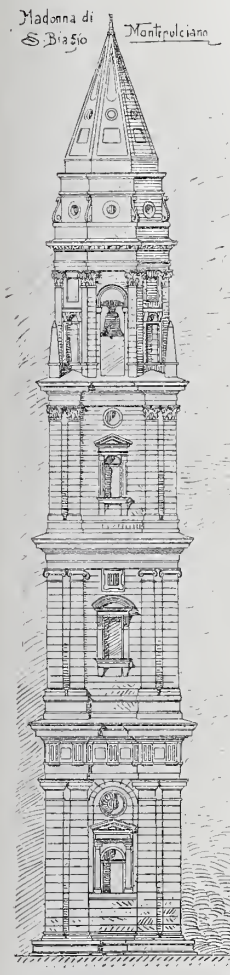


Abb. 726.

Glockentürme der *Madonna di S. Biagio* in Montepulciano. von *S. Spirito* in Florenz.

Abb. 727.

Glockenturm der Kirche *S. Maria del Carmine* in Siena.

ſich vollendetſten Bauwerke der Hochrenaiſſance“ ſein, aber einer gewiſſen Wärme entbehrt er. Richtig iſt nur, daß der Turm, trotz Fehlens ſeines nur wenige Meter hoch geführten Zwillingsbruders, in der Geſamtgruppe trefflich ſteht und nach *Laspeyres*[267]) „ſein Wert beſonders darin liegt, daß er gegenüber ſo vielen Projekten zu Türmen, an welchen die Renaiſſancemeiſter ihre Erfindungsgabe erſchöpften, den großen Schritt vom Papier zum Stein hat tun dürfen und zudem

[267]) A. a. O., S. 19 u. 20.

auch fo rafch, daß von der urfprünglichen Idee feines Urhebers nichts Wefentliches abbröckelte. Ein Meifterturm der Kunftepoche, in dem, fozufagen, das Glaubensbekenntnis für Turmbauten zum Ausdruck gelangte“ (Abb. 725).

Abb. 728.

Glockenturm in Modena.

Abb. 729.

Glockenturm der *S. Maria del Carmine* in Neapel.

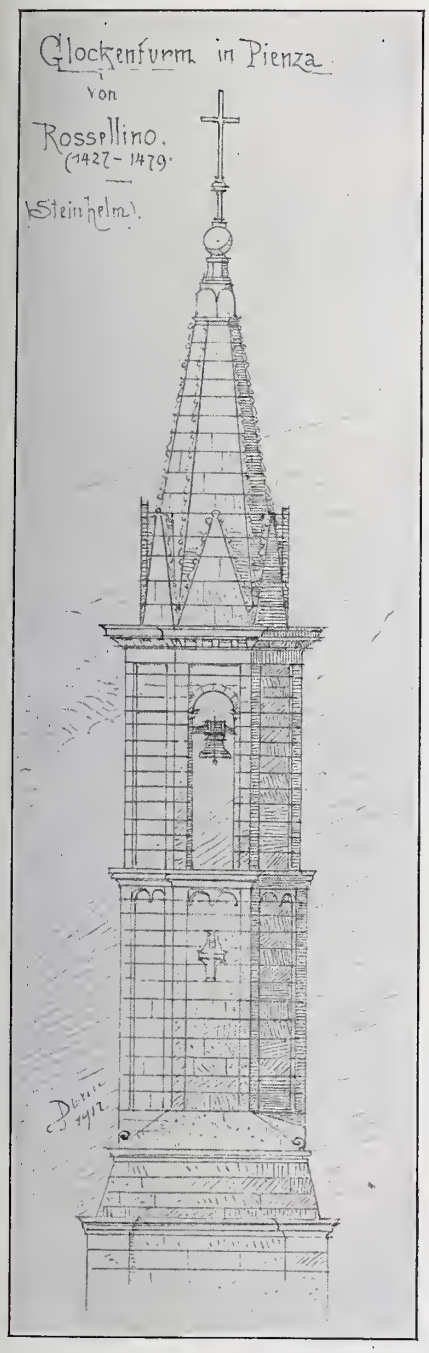
Auf viereckigem, mittelalterlichem Unterbau erhebt fich, wie in Montepulciano in das Achteck übergeführt, der Oberbau des Turmes in Modena (Abb. 728), der, wenn auch nicht ganz frei von mittelalterlichem Wefen, doch eine gefunde intereffante Schöpfung bleibt.

Giuliano da Sangallo liefert für *S. Lorenzo* in Florenz die Zeichnung zu einem Glockenturm [268]), die nicht zum Glücklichften gehört, was der Meifter

[268]) Siehe: Geymüller, v., a. a. O. *Giuliano da Sangallo.* Bl. 2. Fig. 6.

geſchaffen; daß nach ihr nicht gebaut wurde, bleibt kaum zu beklagen.

Abb. 730.



Turmhelm in Pienza.

Als letztes Glied in der Kette ſei der viereckige, oben gleichfalls in das Achteck übergeführte Turm der *S. Maria del Carmine* in Neapel (1769 erneuert) noch erwähnt, der wenigſtens maleriſch von hübſcher Wirkung (Abb. 729) und auch ſonſt gut entwickelt iſt.

Der Turm der Kirche *S. Maria del Carmine* zu Siena darf nicht unerwähnt bleiben (vergl. Abb. 727), wegen ſeiner gedrungenen Geſtaltung.

Als Leiſtungen des Barockſtils mögen die Doppeltürme von *S. Alessandro* in Mailand gelten. Was *Maderna* für *St. Peter* in Rom entwarf, ſind hübſche Pavillons auf breitem Unterbau, aber keine Türme[269]), und was *Bernini* gab, entbehrte des maleriſchen Reizes gewiß nicht; „die zierliche Bildung der Türme, die durchſichtige hallenartige Behandlung der Stockwerke, die Vermeidung großer Mauermaſſen[270]) ſind ſogar zu loben und in hohem Maße anzuerkennen; aber die Löſung erſcheint etwas theatraliſch und gegenüber den anderen Gebäudeteilen zu wenig ernſt.“ Dem gleichen Urteil verfallen die Flankentürmchen der berühmten *Superga* bei Turin (von *Juvara*, 1717—31; [vergl. Abb. 858]).

Auch was Meiſter *Vanvitelli* an dem Glockenturm bei der *Santa Casa* in Loreto leiſtete (er ſchuf die beiden Obergeſchoſſe und den Zwiebelhelm) erhöht ſeinen Ruhm nicht.

Guarini's Turm an *S. Gregorio* in Meſſina iſt ſchwerfällig, und ſein kegelförmiger, von Spiral-Ornamenten umzogener Helm, den die päpſtliche Tiara auf zwei gekreuzten Schlüſſeln krönt, iſt eine „barocke Tollheit“.

Dieſem ſpäten Verſuch ſei noch ein früher der Renaiſſancekunſt von *Bernardo Rossellino*[271]) entgegengeſtellt, der 1463 beim

[269]) Abgebildet bei *Gurlitt, C.* Geſchichte des Barock in Italien. 1887. S. 337.
[270]) Vergl.: Gurlitt, a. a. O., S. 351—353.
[271]) Siehe: Geymüller, v., a. a. O., Bl. 11 und: Laspeyres, a. a. O., S. 18, ſowie Bl. X.

Dom in Pienza aus Travertingeſtein vollendete Glockenturm (Abb. 730). Trocken und armſelig der Anfang, ungeſchickt das Ende. —

Von größerem Intereſſe bleiben dagegen wieder die phantaſievollen Turmbildungen des *Borromini* bei *S. Carlo alle Quattro Fontane* und beſonders die von *S. Agnese* an der *Piazza Navona* zu Rom.

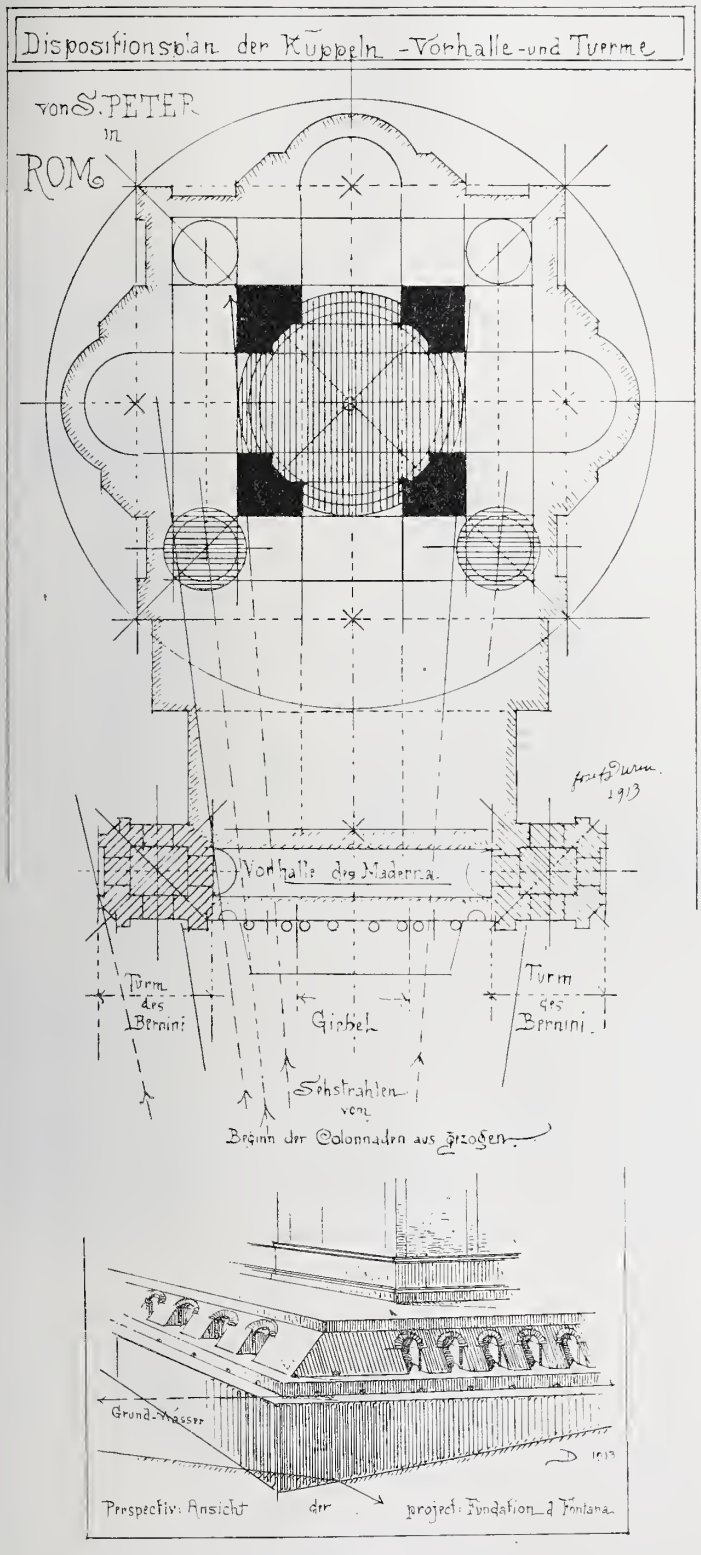
Wurden die Vorſchläge des *Maderna* für die Türme von *St. Peter* als zweifelhafte Beigaben und das was *Bernini* ſchuf, als theatraliſch bezeichnet, ſo

Abb. 731.

Anſicht der Faſſade von *St. Peter* mit den Kuppeln und den Türmen des *Bernini*.

iſt damit der Kunſtwert der letztern doch nicht in Frage geſtellt. Die Behauptung, daß ſie die Wirkung der Kuppel *Michelangelo*'s beeinträchtigten, oder dieſe gar verdeckt hätten, iſt wohl kaum zutreffend. Sie ſind ſoweit von der Kuppel abgerückt und ſtanden auch außerhalb des Geſichtsfeldes der kleinen Flankenkuppeln, daß von einer Beeinträchtigung der mächtigen Zentralkuppel durch die Türme keine Rede ſein konnte; ſchon durch die Anlage und Form der Zufahrtsſtraße und des großen elliptiſchen Platzes, ſowie durch ihre Höhenverhältniſſe und ſtarken Durchbrechungen der oberen Maſſen und die zierlichen Endigungen ihres geſchweiften Daches iſt dies unmöglich (vergl. die Abb. 731 der

Abb. 732.



Grundriß von *St. Peter* in Rom.

Hauptfaffade mit der Zentralkuppel, der beiden Seitenkuppeln und des Unterbaues der Uhr- bezw. Glockentürme, die nach einer photographifchen Aufnahme dargeftellt find. Die eingezeichneten Linien geben etwa das geometrifche Bild und die Glockentürme find nach den Angaben *C. Fontana*'s und nach dem Entwurfe *Bernini*'s dargeftellt.)

Den Dispofitionsplan für die Zentralkuppel, die beiden Nebenkuppeln und die Türme gibt Abb. 732. Die Türme brauchte *Maderna* als Abfchluß für feine Vorhalle und die Loggia (vergl. Abb. 732) und *Bernini* fcheint diefes Bedürfnis ebenfalls gefühlt zu haben, als er den verunglückten Verfuch zu ihrem Aufbau machte. (Für die Platzgeftaltung, die Anlage der Kolonnaden und die Zufahrtsftraße vergl. Abb. 699, für den Grundriß der *Bernini*-Türme Abb. 734). Auch *Carlo Fontana* fcheint davon überzeugt gewefen zu fein, als er Vorfchläge zur Feftigung für den aus dem Senkel geratenen linken Flankenturm ausarbeitete und bekannt gab (vergl. Abb. 733, nach feinem Werke »*Templum Vaticanum et ipsius Origo*«. *Romae* 1694 [MDCXCIV] S. 267).

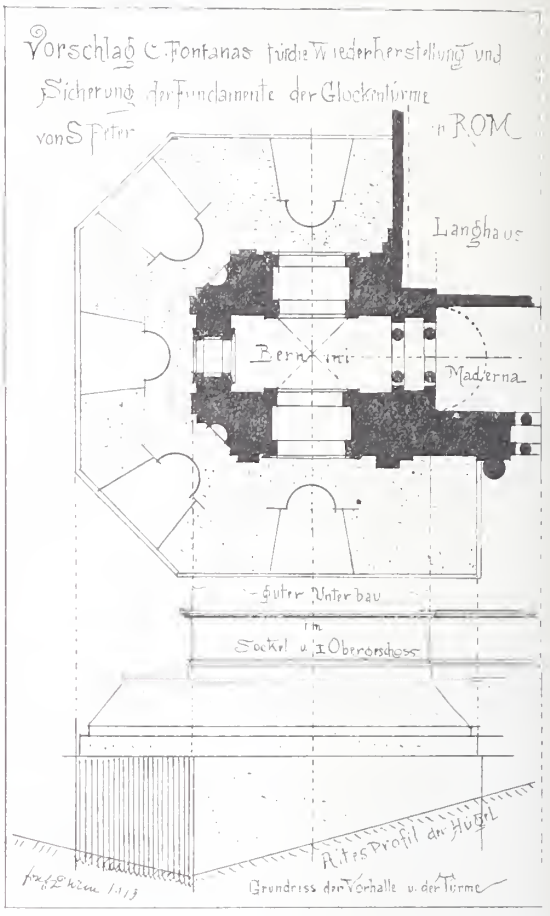
Auch er nahm die Sache wohl ernft, ehe zum Abtragen des Glockenturmes gefchritten und in den kümmerlichen Endigungen mit der Zifferblatt-Attika ein Erfatz gefucht und gefunden wurde. Das Gefühl für die Notwendigkeit von Turmanlagen im Zufammenhang mit Großkuppeln machte fich fchon bei dem Bildner des Holzmodelles für *S. Petronio* in Bologna geltend; *Peruzzi* fah vier Türme bei feinem Entwurfe für *St. Peter* im Grundriß und Texte vor, und die unter *Julius II.* und *Leo X.* gefchlagenen Medaillen für *St. Peter*'s Bau weifen viereckige Türme auf, die bis über die Gefimshöhe der Kuppel reichen; das noch vorhandene große Holzmodell des *Antonio da Sangallo* hat vier Rundtürme, die gleichhoch wie die Kuppel geführt find, während in dem Plane *Michelangelo*'s nach der Zeichnung *Dupérac*'s (1569), wenigftens die Flankenkuppeln höher geführt erfcheinen, als fie ausgeführt find (vergl. *Letarouilly — Simil, Le Vatican*).

G. Alessi führte bei der Kuppelkirche von *S. Maria di Carignano* bei Genua die fchlanken Ecktürme aus, fie waren auch im urfprünglichen Plane vorgefehen, wenn auch ihre Hochführung und äußere Geftaltung im ganzen nicht verbürgt oder dem Meifter zugefchrieben werden kann (vergl. Abb. 735) *Bramante*, *A. Sangallo*, *Alessi* und *Bernini* rechneten mit den Türmen als Begleiter der Zentralkuppel, an deren Stelle die Architekten der mohammedanifchen Mofcheen ihre Minarets fetzten; *Michelangelo* lehnte fie für den Zentralbau ab.

543. Bekrönung der Kuppeln.

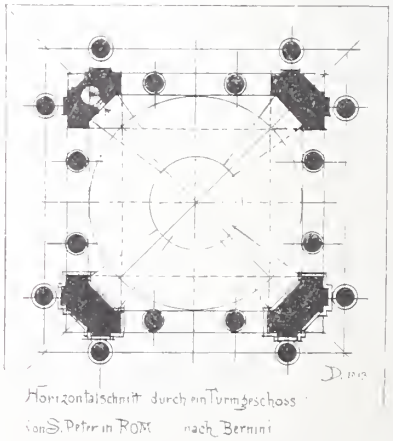
Die Kuppeln erhielten außer der Lichtzufuhr durch die Tambourfenfter noch Scheitellicht vermittels eines hoch geführten Laternenaufbaues, nach oftrömifchem Vor-

Abb. 733.



Vorfchlag *C. Fontana*'s für die Wiederherftellung der Fundamente der Glockentürme von *St. Peter* in Rom.

Abb. 734.



Grundriß der Glockentürme des *Bernini* von *St. Peter* in Rom. Nach *C. Fontana.*

bild, das auch die Protorenaiſſance (vergl. *Battiſtero* in Florenz), verwertete, dem die junge Renaiſſance, die vorgeſchrittene und die ſpäteſte Phaſe derſelben bis zu ihrem Erlöſchen treu geblieben iſt: ein letztes Ausklingen des Vertikalismus beim Zentralbau. Einfach und klar bei den großen Kuppeln des Florentiner Domes, der Peterskirche in Rom, der Kuppel von *S. Maria di Carignano* bei Genua u. a., erſcheint er gehäuft im Detail bei den Kuppelaufſätzen der

544. Laternenaufbau im Scheitel.

Abb. 735.

Hauptanſicht der Kirche *S. Maria di Carignano* bei Genua.

römiſchen Spätrenaiſſance und des Barock, beſonders bei der *Sapienza* und der Kirche *S. Andrea delle Fratte* in Rom (vergl. Abb. 736, 737, 738 u. 739 [272]), die auch die Grundrißgeſtaltung der Kuppeln enthalten).

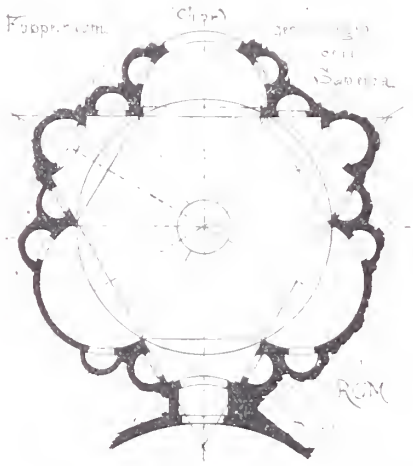
An der frühchriſtlichen Gepflogenheit, einen oder zwei Glockentürme ohne jeden innern oder bautechniſchen Zuſammenhang mit dem Gotteshaus zu er-

545. Organiſche Verbindung der Glockentürme mit dem Langhaus.

[272]) Bei der Darſtellung dieſer iſt auch die Konſtruktion des Rohbaues der Säulenſchäfte und Kapitelle, der Architrave und Geſimſe aus Backſteinen zum Ausdruck gebracht, als erklärender Zuſatz zum Abſchn. V über Backſteinbauten.

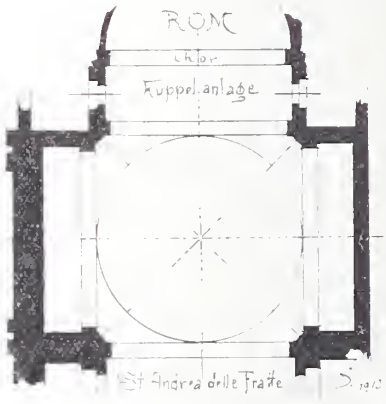
richten, wurde auch von den Kirchenbaumeiftern der Renaiffance in Italien bei vielen kleinen und großen Kirchen (vergl. Florentiner Dom, *S. Biagio* zu Montepulciano) feftgehalten, was aber die fchon im Mittelalter diesfeits der Alpen gemachten Verfuche, den eigentlich unheiligen Bauteil mit dem geheiligten Gotteshaus organifch zu verbinden, nicht ausfchloß. Befonders die Barockzeit befchäftigte fich, wie mehrfach in diefem Bande erwähnt, mit diefem Problem. Die erften Vorfchläge gehen auf *Sebastiano Serlio* zurück (vergl. Abb. 740), der fich durch die Vorlage einer gewölbten Halle, die felbft wieder zwifchen die Türme eingefpannt war, einen Zufammenhang fchuf und fo den Faffadenbau mächtiger erfcheinen ließ. Sehr gefchickt ging *Borromini* in feiner Hauptfaffade von *S. Agnese* in Rom vor. Die Eingangsfaffade ift gefchloffen und tritt gegen die Türme etwas zurück, die felbft wieder in feiner Führung der Linien der Verbindungsmauer, in Form von Viertelkreifen mit jener verbunden

Abb. 736.



Grundriffe der Kuppeln vom *Collegio della Sapienza* in Rom.

Abb. 737.



Grundriffe der Kuppeln von *S. Andrea delle Fratte* in Rom.

find (vergl. Abb. 741[273]) u. 742[274]). *Bernini* hatte es nicht nötig, feiner anftehenden Brunnenfigur auf dem Platze das Geficht vor dem Anblick diefer Faffade verhüllen zu laffen; er hat manches nicht beffer gemacht als fein Rivale *Borromini*, den Künftlerneid und Eiferfucht in den Tod trieben.

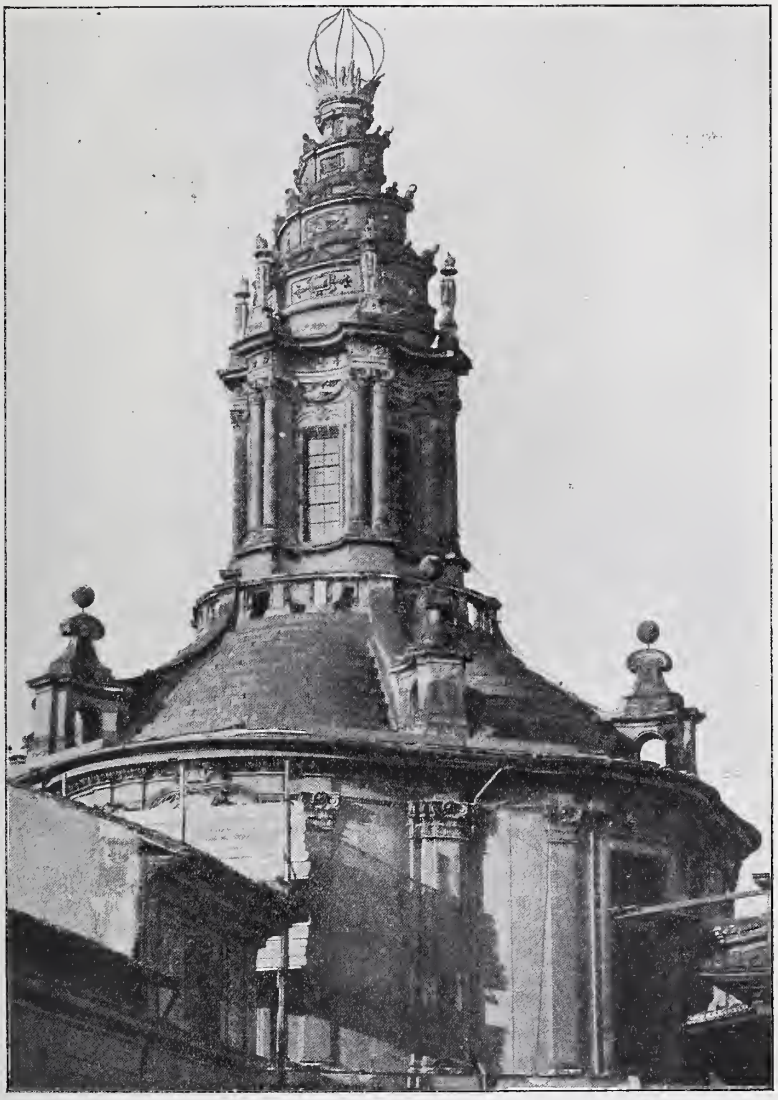
[273]) *C. Gurlitt* gibt in seiner Geschichte des Barockftiles in Italien (Stuttgart 1887. S. 393 u. ff.) einen eigenartigen Text zu dem Grundriß *Letarouilly*'s von *S. Agnese* an der *Piazza Navona* in Rom, wenn er fagt: „Den Kern des Grundriffes diefer Kirche bildet ein Quadrat, deffen abgefchrägte Ecken durch Nifchen ausgefüllt find. Hieran lehnen fich kurze Querflügel im griechifchen Kreuz." (fic!) Das Hauptverdienft an der Kirche ift dem *Girolamo Rainaldi* zuzufchreiben . . . . An den Seiten erheben fich die geradezu genial entworfenen Türme je in zwei weitern Gefchoffen und mit ftumpfem Steinhelm. Die Feinheit, mit welcher aus dem untern „Quadrat" fich immer klarer der „Kreis" als Grundform des oberften Stockwerkes derfelben entwickelt. Ohne die Vorarbeit *Bernini*'s an der Faffade von *St. Peter* wäre diefelbe unmöglich gewefen. (Dies klingt wahrfcheinlich und ich möchte dem zuftimmen.) Die Türme wurden von *Giovanni Maria Baretta*, wohl nach den urfprünglichen Plänen vollendet. Denn es ift undenkbar, daß diefelben zweierlei „Händen" entftammen" . . . . — das Gehirn fpielt bei diefen Herrn wohl keine Rolle!

In der Auflage 1884. S. 283 des *Cicerone* fagen *Burckhardt-Bode*, daß „*Borromini* in Rom Türme von ovalem Grundplan baute (*S. Agnese* an der *Piazza Navona*), andere mit zwei konvexen und zwei konkaven Seiten (Klofter der *Chiesa Nuova*) und auch folche mit fpiralförmigem Oberbau (*Sapienza*), endlich als Manifeft feiner Stilprinzipien den Turm von *S. Andrea delle Fratte*.

Die genannten Verfaffer diefer Mitteilungen halten diefe Schöpfungen wohl für Wahnwitz, der aber Methode und künftlerifche Sicherheit offenbare; dabei hält *Gurlitt* die Türme von *S. Agnese* für kreisförmig, *Burckhardt-Bode* erklären fie für oval in der Grundform. Beiden fcheint aber das Verftändnis für die formale Entwickelung und die ftatifche Gefetzmäßigkeit der genannten Turmbauten abzugehen.

Wieder geſchloſſen, bei vorgelegter, großer Freitreppe iſt die Eingangsfaſſade von *S. Trinità de'Monti* in Rom, bei der die beiden Türme in eine Flucht mit dem Faſſadengemäuer gerückt ſind (vergl. Abb. 743). Die Faſſade wirkt an dem gegebenen Platze bedeutend und bildet in ihrer großflächigen Behandlung,

Abb. 738.



Bekrönung des Kuppelbaues der Kirche beim *Collegio della Sapienza* in Rom von *Borromini*.

bei der Hochlage an der ſpaniſchen Treppe, einen glücklichen Abſchluß des auf ſie führenden Straßenzuges.

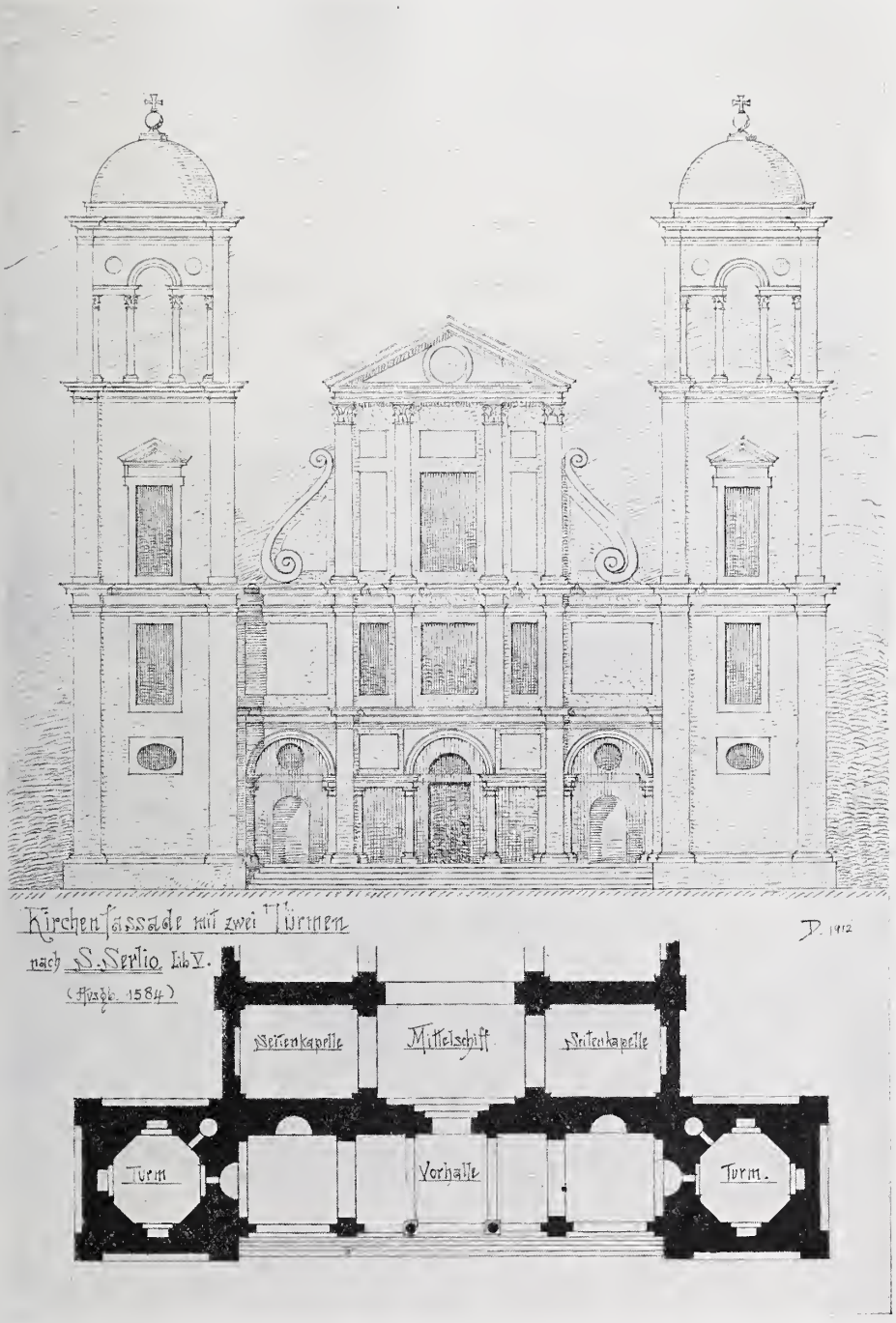
Einen Verſuch die Glockentürme organiſch mit dem Langhaus zu verbinden, hat erſtmals *Bernini* unter mächtigen Größenverhältniſſen bei *St. Peter* in Rom gewagt; wenn er auch techniſch von einem Mißerfolg begleitet war und die Anregung dazu im Prinzip, wie geſagt, auf *Serlio* zurückzuführen iſt, ſo wird er doch immer als ein großer, folgenreicher Wurf in der Baukunſt der italieniſchen

Abb. 739.

Krönung der Kuppel von *S. Andrea delle Fratte* in Rom von *Borromini*[272]).
Konſtruktion der Säulenſchäfte, Kapitelle und Geſimſe aus Backſteinen für Putz vorgerichtet.

Renaiſſance gefeiert werden müſſen. Die Behauptung, daß dieſe es nicht verſtanden habe, Turm- und Schiffbau miteinander zu einem architektoniſchen Ganzen zu verbinden, erſcheint nach den angeführten Beiſpielen hinfällig.

Abb. 740.



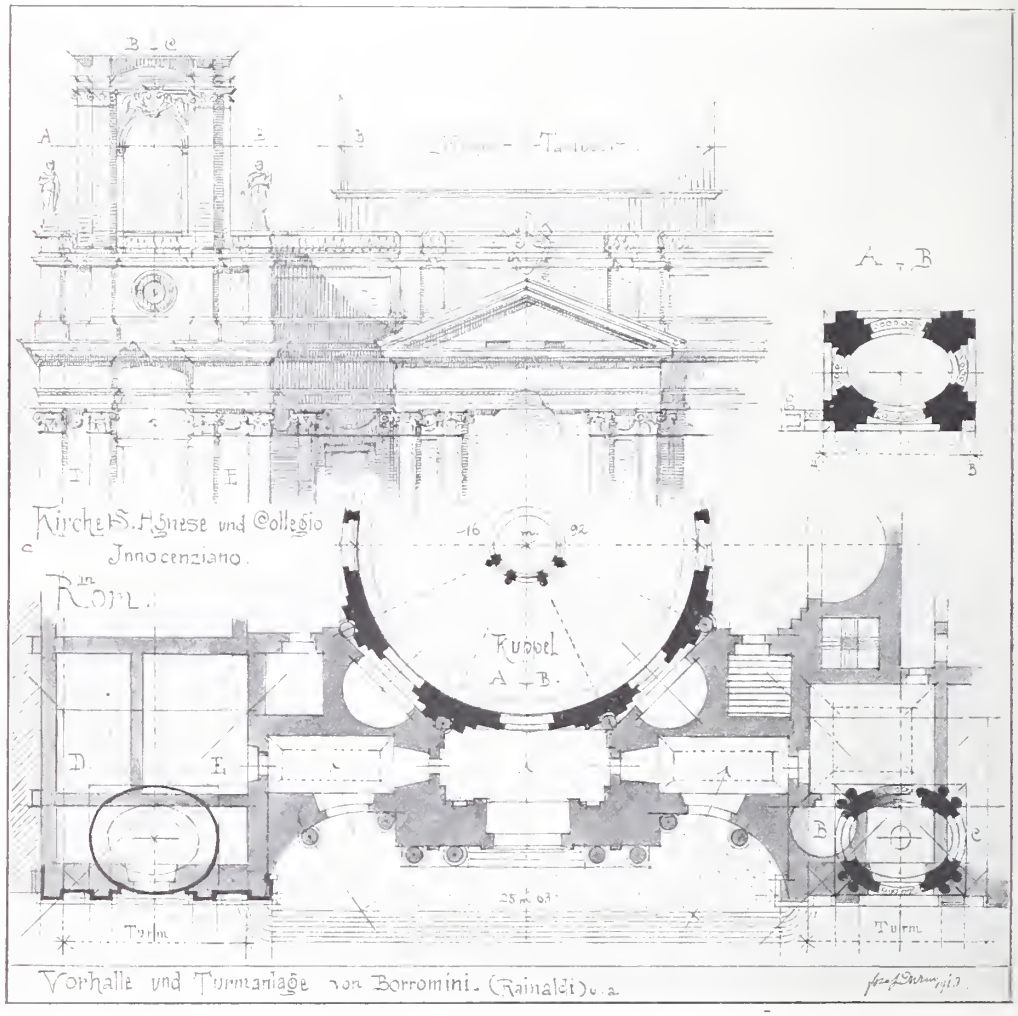
Entwurf des *S. Serlio* für eine Kirchenfaſſade mit zwei Türmen, die mit dem Langhaus durch eine Bogenhalle verbunden ſind. Verſuch einer organiſchen Verbindung von Türmen mit dem Langhaus.

546. Einfache Glockenſtänder.

Zum Kleinen zurückkehrend, ſollen einige Beiſpiele angeführt werden, die zeigen mit wie wenigem ſich der Architekt und der Bauherr zu begnügen verſtanden, den Kirchenglocken ein Unterkommen zu gewähren.

In dem altertümlichen Kirchlein von Maggia-Aurigeno ift auf der Eingangsfaffade ein fteinerner Glockenftänder, aus dem Dache anfpruchslos hervorfehend, aufgebaut; in Raguía ift dasfelbe Motiv, etwas reicher ausgebildet auf die gefchloffene Giebelfront gefetzt und in Ifola Farnefe (bei Rom) fchaut halbverfteckt ein maffiv gebautes, viereckiges Steintürmchen mit einem Spitzhelm verfehen, aus dem Dachwerk hervor (vergl. Abb. 744, 745 u. 746).

Abb. 741.



Grundriß der Anlage mit zwei Türmen der Kirche *S. Agnese* in Rom[273]).

547. Ländliche Kirchenbauten.

Diefen zur Seite fteht eine ganze große Reihe ländlicher Kirchenbauten in der italienifchen Schweiz am Lago Maggiore und am Luganer See im Kanton Teffin, worüber ich eingehender an anderer Stelle zu berichten gedenke. Hier feien nur die reizenden Dorfkirchen in Cevio im Maggia-Tale (vergl. Abb. 747), *S. Antonio* und *S. Francesco* in Locarno erwähnt (vergl. Abb. 748 u. 749). Was fie bieten ift einfache, fchlichte Architektur, malerifch aufgebaut, zum Teil mit Vierungskuppeln verfehen und im Grundriß viereckigen Türmen mit flachem Zeltdach oder höher geführten achteckigen Helmen. Sie find mit Metall, die-

übrigen Gebäudeteile mit rohen Granitplatten gedeckt, die Wände bis zum Sockel herab verputzt. Kein Ornament ſchmückt die Bauglieder. Die Meiſter wußten wohl, daß ſie gegen die großartige Alpennatur mit kleinem äußern Schmuckwerk doch nicht aufkommen würden und daß ſolches in der Wirkung verſagen mußte.

Es ſind meiſt einſchiffige Räume, aber ſobald man das Innere betritt, iſt man erſtaunt, zu ſehen, wie weit doch das Kunſtempfinden ging. Hier iſt der Menſch ſeinem unſichtbaren Schöpfer gegenüber, dem er in Dankbarkeit alles

Abb. 742.

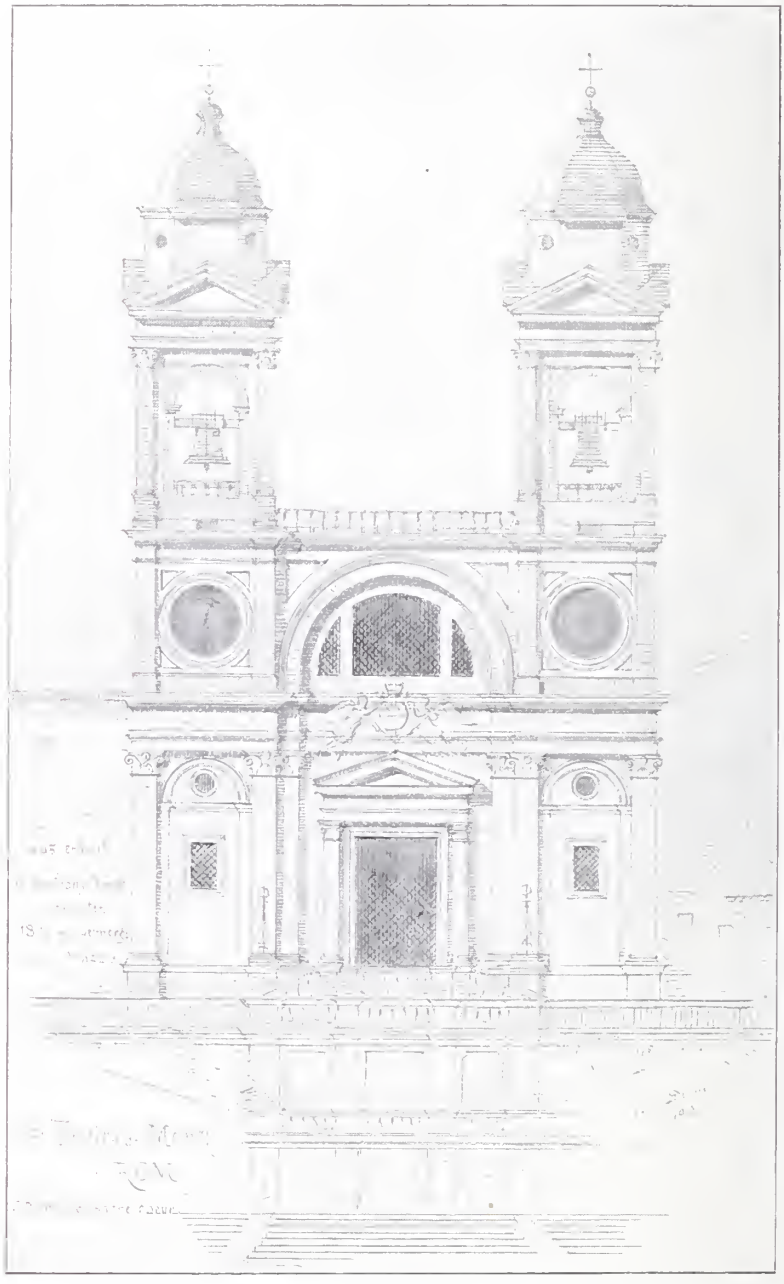
Anſicht der Kirche *S. Agnese* an der *Piazza Navona* in Rom[274]).

vergelten will, was ihm von dort verliehen wurde und zwar in ſchönſter und beſter Form. Wände und Decken ſchmückte er mit Stuck, Malereien und Vergoldungen; er will gegen die Gottheit nicht geizen, wie mir einſt einer der Gläubigen verſicherte. Er hat Vertrauen zu dem Allgütigen und glaubt von ihm verſtanden zu werden. Den Wettſtreit mit der mächtigen Natur gibt er auf. „Pfui, wie ſieht ein Menſchenwerk und ſo ein ſchlechtes, ſo ein ſchwarzes Städtchen, ſo ein Schindel- und Steinhaufen, mitten in der großen herrlichen Natur aus! Große Kieſel- und andere Steine auf den Dächern, daß ja der Sturm ihnen die traurige Decke nicht vom Kopfe wegführt! . . . . . Wo man den Menſchen nur wieder begegnet, möchte man vor ihnen und ihren kümmerlichen Werken

[274]) Nach: Gurlitt, C. Geſchichte des Barockſtils in Italien. Abb. 165.

gleich davon fliehen.“ – (*Goethe*, Briefe aus der Schweiz unter *Werther*'s Papieren gefunden. III. 1860.) Über den Wert des Inneren und feinen wohl er-

Abb. 743.

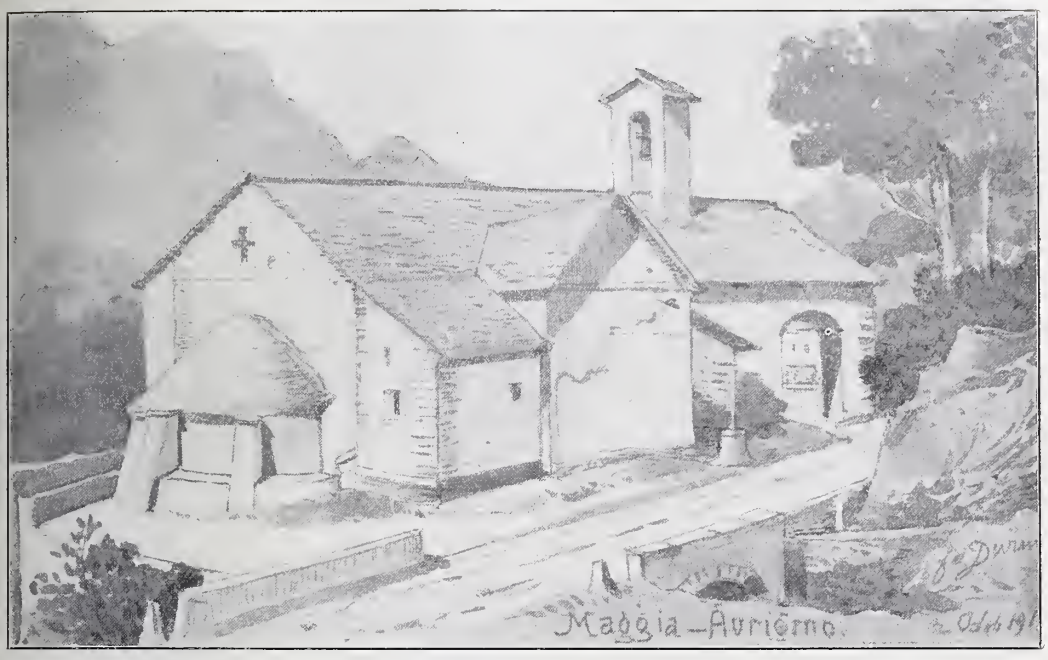


Zweitürmige Anlage bei der Eingangsfaſſade der Kirche *S. Trinità de' Monti* in Rom.

wogenen und berechtigten Gegenſatz zum Äußern, ſpricht er nicht. Und doch will beides bei der Kritik zuſammengefaßt werden, wenn ſie gerecht ſein ſoll.

Künſtleriſch höher ſteigen dieſe Gebilde an den Orten, die an den Ufern der Seen liegen oder auf den Kuppen, wo ſie beherrſchend auf weite Waſſer-

Abb. 744.



Campanile des Dorfkirchleins bei Maggia-Aurigeno im Maggiatal unweit Locarno.

Abb. 745.

Campanile eines Dorfkirchleins bei Ifola Farnese.

flächen wirken, wie z. B. in *S. Maria del Sasso* bei Locarno (vergl. Abb. 750), bei Cannobio am Lago Maggiore (vergl. Abb. 751) oder wie die kleine Wall-

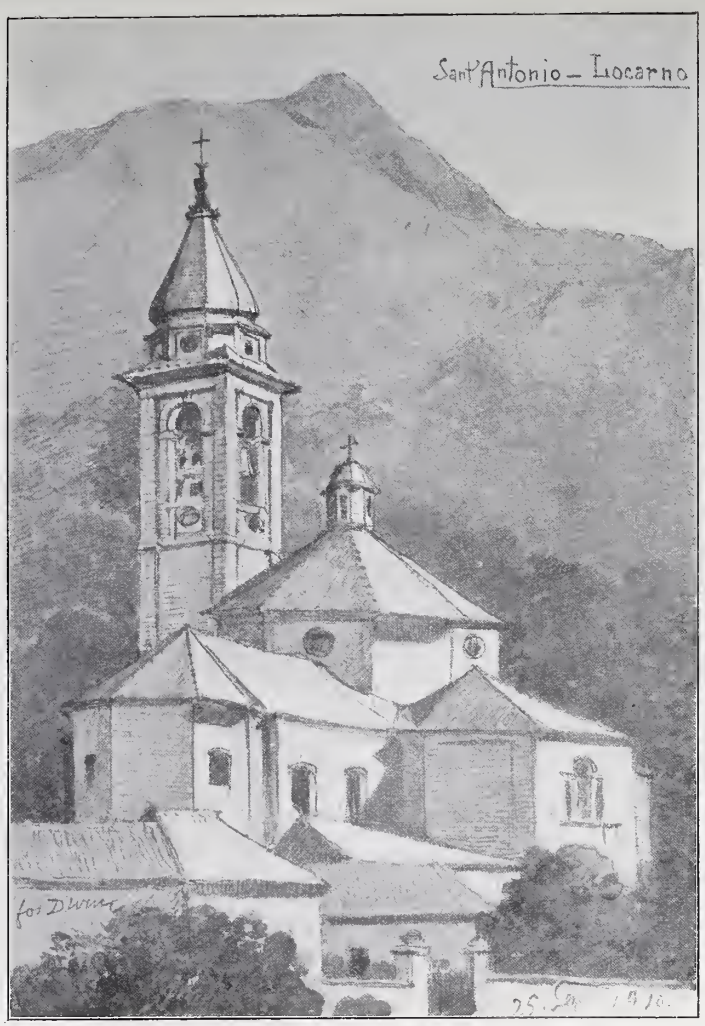
Abb. 746.

Campanile eines Kirchleins bei Ragusa (Dalmatien).

Abb. 747.

Anſicht des Kirchleins in Cevio im Maggiatal.

Abb. 748.



Ansicht der Kirche *S. Antonio* in Locarno.

Abb. 749.

Ansicht der Kirche *S. Francesco* in Locarno.

fahrtskirche in Campione mit ihren bis zur Wafferfläche des Luganer Sees herabgeführten Terraffen und Treppen (vergl. Abb. 752). Die fubtropifche Vegetation

Abb. 750.

Anficht der dreifchiffigen Kirche mit gewölbter Vorhalle der *S. Maria del Sasso* bei Locarno.

an diefer Stelle geht in fchönfter Weife mit den ungebundenen Formen eines feingegliederten Barocks zufammen.

Einen froftigen Gegenfatz bilden dagegen die dürftigen, aus Granitplatten gemeißelten Umgänge der Polygonkuppel Cannobios (Lago Maggiore) mit ihrem primitiven, aber im Motiv intereffant geftalteten Detail!

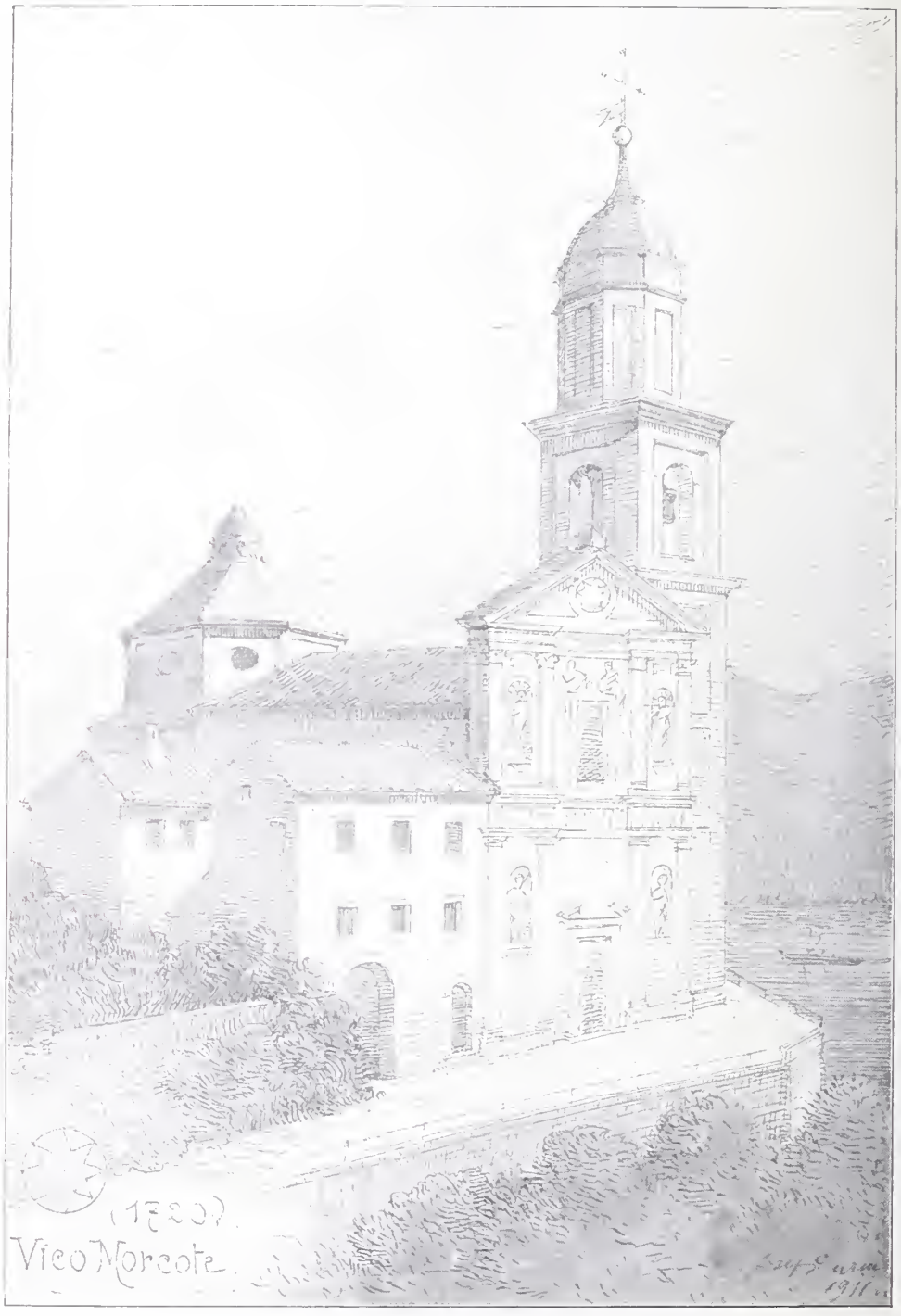
Abb. 751.

Anficht der Kirche in Cannobio am Lago Maggiore.

Abb. 752.

Wallfahrtskirchlein bei Campione.

Abb. 753.



Anſicht der Kirche bei Vico Morcote am Luganer See.

Über dieſen Rahmen etwas hinausgehend, wäre die ſtolz emporragende, am ſteilen Ufer des Sees gelegene Kirche in Vico Morcote am Luganer See zu erwähnen, mit dem Turm an der Seite, der hohen Kuppel und der mit Figuren

geſchmückten Giebelfaſſade. Der Bau hebt ſich gegen die blaue Waſſerfläche und die bewaldeten Ufer des Sees ab und kann auf dieſem Hintergrund die reichere Architektur ertragen (vergl. Abb. 753). Das Innere hat Bildwerke aus der Schule des *Amadeo*.

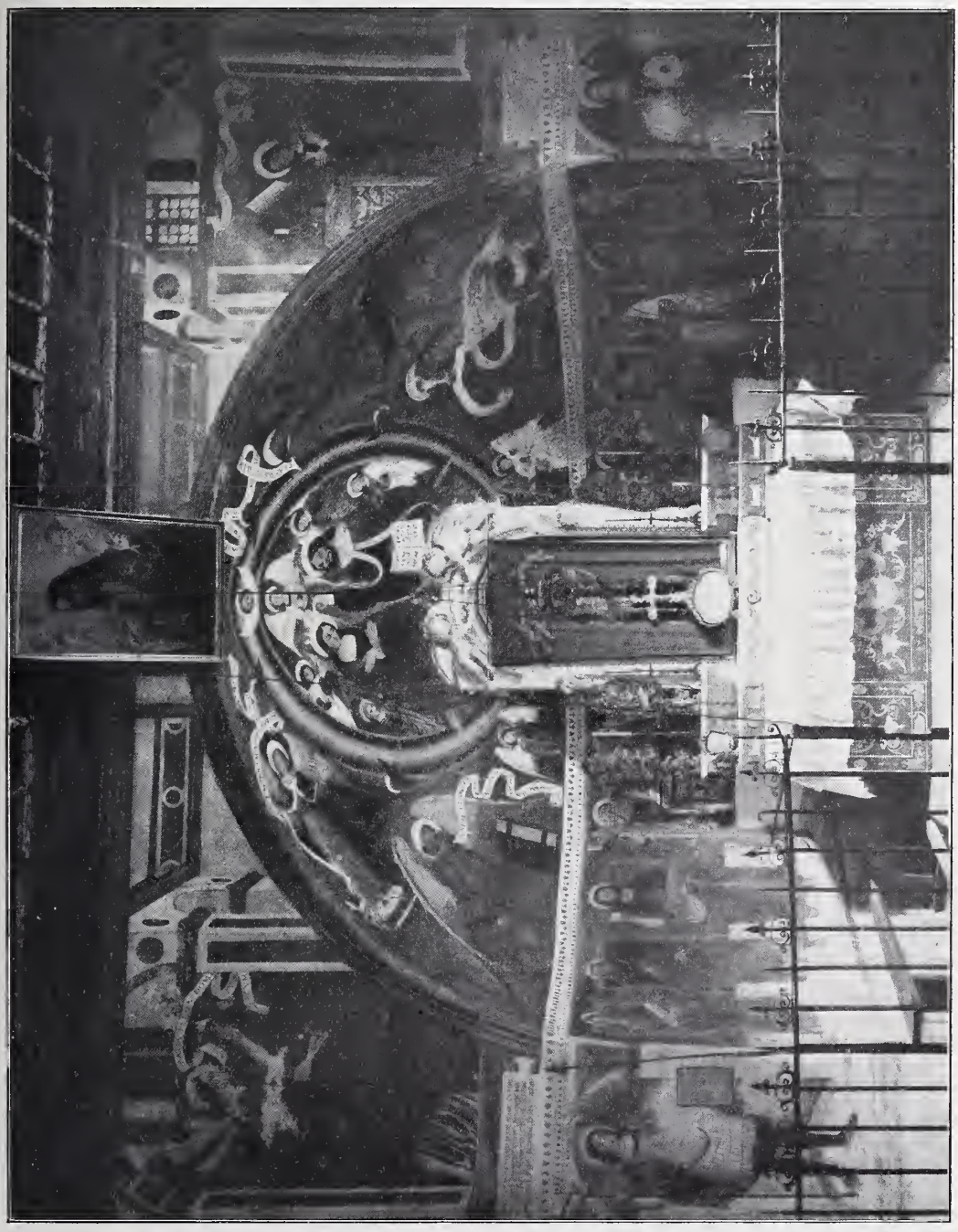


Abb. 754. Inneres des Dorfkirchleins bei Maggia-Aurigeno.

Reicher als der bei Cannobio um die Kuppel ausgeführte Umgang iſt der in Briſago geſtaltet, deſſen Säulchen und Kapitelle roh und einfach, mit Rundbogen durchgehend überſpannt, gleichfalls aus grauem Granit unbeholfen hergeſtellt ſind (1576).

548. Innendekoration.

Als Beifpiel einer Innendekoration fei das unter Abb. 744 gegebene Kirchlein bei Maggia-Aurigeno erwähnt, von der Abb. 754 eine Vorftellung gibt. Eine Figur an der Chorwand zeigt die Jahreszahl 1416, fonft find noch die Jahreszahlen 1527—28 angegeben. Die Breite des Schiffes beträgt 6,70 m, feine Höhe bis zur Balkendecke ift 4,80 m. Sehr bemerkenswert ift die Ausfchmückung des Wallfahrtskirchleins bei Campione (Abb. 752), das prächtig ausgeführte Malereien am Kuppelgewölbe, an den Wänden des einfchiffigen Baues und denen der feitlich angebauten von der Landfeite zugänglichen Eingangshalle enthält. Bei den Wandmalereien im Innern find die Figuren zum Teil in flachem Stuckrelief aufgetragen und dann bemalt.

Abb. 755.

Heilige Bezirke, fog. *Sacri Monti* am Südabhang der Alpen (Varallo, Orta und Varefe).

Heilige Bezirke.

An diefe ländlichen Kirchenbauten dürften fich wohl fachgemäß die der heiligen Bezirke anfchließen. Darunter follen die kleinen Gelegenheitsbauwerke auf kirchlichem Gebiete, die Feld- und Wegkapellen und beftimmte Friedhofsbauten auf geweihtem Boden verftanden fein, die in vielen Fällen bei Aufwendung geringer Mittel reizvolles und auch künftlerifch vollendetes bieten, wie dies wiederum im Kanton Teffin, in der Lombardei und anderen Landfchaften fo mannigfach getroffen wird. Hier liegt noch ein weites Gebiet für die Forfchung brach. Die Architektur der Renaiffance in Italien befteht nicht einzig und allein aus Paläften und Domen, auch kleinere architektonifche Aufgaben find von ihr mit Liebe erfaßt und gelöft worden, wofür beifpielsweife die *Sacri Monti* (die heiligen Berge) am Südabhange der Alpen bei Varallo, Orta und Varefe und die Wegkapellen auf der Straße von Locarno bis Ronco ufw. erwähnt feien[275]).

Samuel Butler behandelte fie 1890 u. 1894, auch eine Doktordiffertation von *P. Goldhardt* der Technifchen Hochfchule in Dresden befaßte fich 1908 mit dem Gegenftand und befonders die Exkurfionsaufnahmen von den oberitalienifchen Seen von Studierenden der Technifchen Hochfchule in Darmftadt unter Profeffor Dr. *Vetterlein* (1911) lieferten fchöne Beiträge dazu. Der Lageplan des *Sacro Monte* zu Orta (Blatt 18 der Darmftädter Aufnahmen), und nach diefem Abb. 755, gibt uns eine Vorftellung von der Form und Lage der einzelnen Gebäude und Abb. 756, 757 u. 758 (nach Dr. *Vetterlein*) von dem Grundriß und den Aufriffen zweier

[275]) Über die verfchiedenen kleinen Bauwerke vergl. auch: Rahn, D. J., Kunft- und Wanderftudien aus der Schweiz. Neue Ausgabe 1888. — Wanderungen im Teffin. S. 110 bis 219. — Sehr fchön und lefenswert!

Kapellen, einer rechteckigen und einer runden, beide von Säulenhallen umgeben (Abb. 756 u. 758). Das durchſchnittliche Lichtmaß der Räume beträgt 5 bis 6 m, ſie zeigen einfache und auch glänzendere Durchbildungen des Äußeren, und ſind durchweg intereſſante kleine Bauwerke. Schön iſt unter dieſen auch ein Brunnenhaus, deſſen Spitzdach von acht doriſchen Säulen getragen, den Ziehbrunnen ſchützt.

Abb. 756.

Anſicht einer Kapelle des heiligen Bezirkes.

Abb. 757.

Teilanſicht einer Kapelle des heiligen Bezirkes.

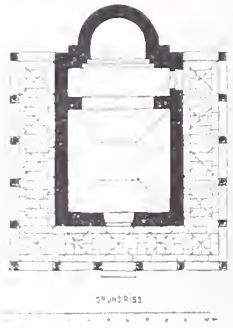
550. Vierungstürme.

Bei der Annahme eines lateiniſchen Kreuzes als Grundform der Kirche wurde im Aufbau die Kreuzung des Lang- und Querhauſes in der Regel garnicht oder durch einen Kuppelaufbau in hervorragender Weiſe architektoniſch gekennzeichnet und betont. In allen Größen und Formen, mit und ohne Tambour, bei ſteil und flach geführter Umrißlinie der Kuppel wird der genannte Schnittpunkt ausgezeichnet, wobei der Aufbau die ganze Gebäudemaſſe beherrſcht, oder dieſe nur in geringerem Maße von ihm belebt wird. Die Renaiſſance in Oberitalien wählte noch ein anderes Mittel zum gleichen Zwecke, ſie griff wieder auf ein mittelalterliches Motiv, auf den Vierungsturm zurück, wie er beiſpielsweiſe am Dom zu Mailand, an der Kirche in Chiaravalle vorbildlich geworden war, und in die Formen der Renaiſſance überſetzt, an der *Certosa* bei Pavia und in Città di Caſtello tatſächlich ausgeführt wurde; eine formal ſchöne und intereſſante Leiſtung, die auch in konſtruktiver Beziehung als lehrreich und beachtenswert bezeichnet werden muß, wenn auch nicht alle techniſchen Bedenken bei ihr behoben ſind. Die vier Tragſtützen des Turmes beſtehen aus zwei Freiſäulen, die aus hohen Quadern mit wenigen Horizontalfugen geſchichtet ſind und aus je zwei im rechten Winkel zuſammenſtoßenden Mauerzügen aus mit Quadern verkleideten Backſteinen. Die Wirkungen auf dieſe ungleichartig ausgeführten Stützen, die gemeinſam den Kuppelturm zu tragen haben, mußten

ungleich fein und in den oberen Gewölben, Bogen und Umfaffungsmauern ungleichartige Bewegungen hervorrufen, die nicht ohne Folgen bleiben konnten. Das große Kunftftück wurde nicht weiter wiederholt, aber fchön bleibt es doch, trotz feiner Mängel. In den fechziger Jahren des verfloffenen Jahrhunderts (1866) war der Turm für Reparaturen mehrfach eingerüftet und durfte nicht beftiegen werden, jetzt ift zum Aufftieg ein befonderer Permeffo erforderlich.

Abb. 759 u. 760 zeigen die architektonifche Gliederung und geben Aufichluß über die Konftruktion nach *Durelli, G. F. La Certosa di Pavia.* Mailand 1803. (Vergl. auch *Luca Beltrami, La Certosa di Pavia. Mailand* 1895 und die fehr viel einfachere Behandlung des Turmes in Città di Caftello.

Abb. 758.



Vorderanficht und Grundriß zu Abb. 756.

551. Sakrifteien.

Weitere fpätere Ein- oder Anbauten, oft an der Nordfeite der Kirche, aber regelmäßig in der Nähe des Hochaltars gelegen, find die Sakrifteien, die zum Aufenthaltsort der Geiftlichen, zur Aufbewahrung der Kirchenparamente, des Kirchenfchatzes und der Bücherei beftimmt waren. Seit dem XIII. Jahrhundert wurden fie auch mit Altären ausgeftattet und als Oratorien verwendet. Sie bilden in der Renaiffance oft glänzend durchgeführte und ausgeftattete Bauteile der Kirchen, wie die in *S. Lorenzo* (1426) und *S. Spirito* (1496) in Florenz beweifen[276]), welche als reizvolle kleine Zentralbauten errichtet wurden, an die fich die gefeiertften Künftlernamen *Giuliano da Sangallo, Cronaca, Sanfovino* und *Brunellesco* knüpfen.

Eine der umfangreichften Anlagen dürfte die von *C. Marchioni* (1776—80) erbaute neue Sakriftei von *St. Peter* in Rom fein, die durch zwei Korridore mit der Kirche verbunden ift und in einem Kuppelraum von 15 m Spannweite den allgemeinen Sakrifteiraum aufnimmt, an den fich noch 15 Nebenräume anfchließen[277]).

[276]) Siehe auch: Laspeyres, a. a. O. Bl. X.

[277]) Vergl. den Grundplan in: Letarouilly-Simil, a. a. O. Bd. II, Plan 56.

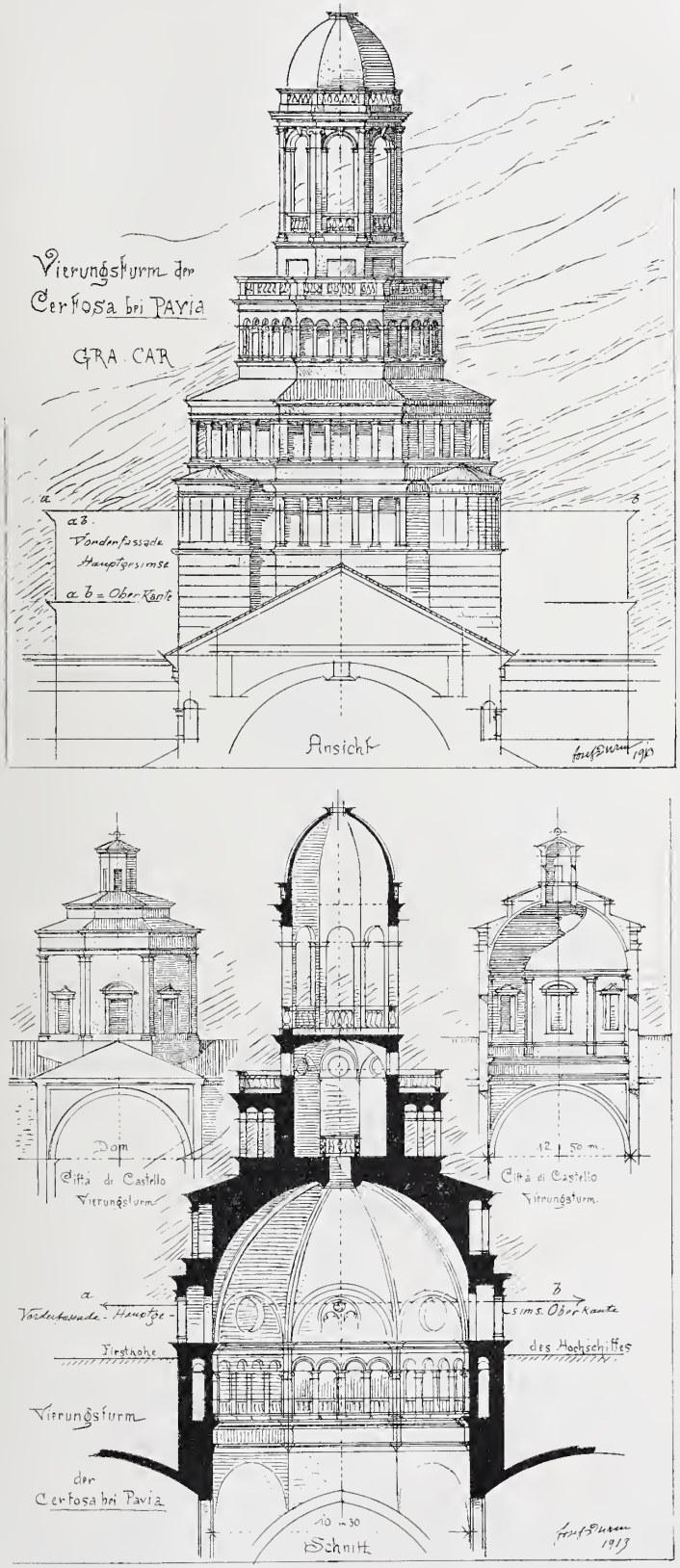


Abb. 759 u. 760. Vierungsturm der *Certosa* bei Pavia und des Domes in Città di Caſtello.

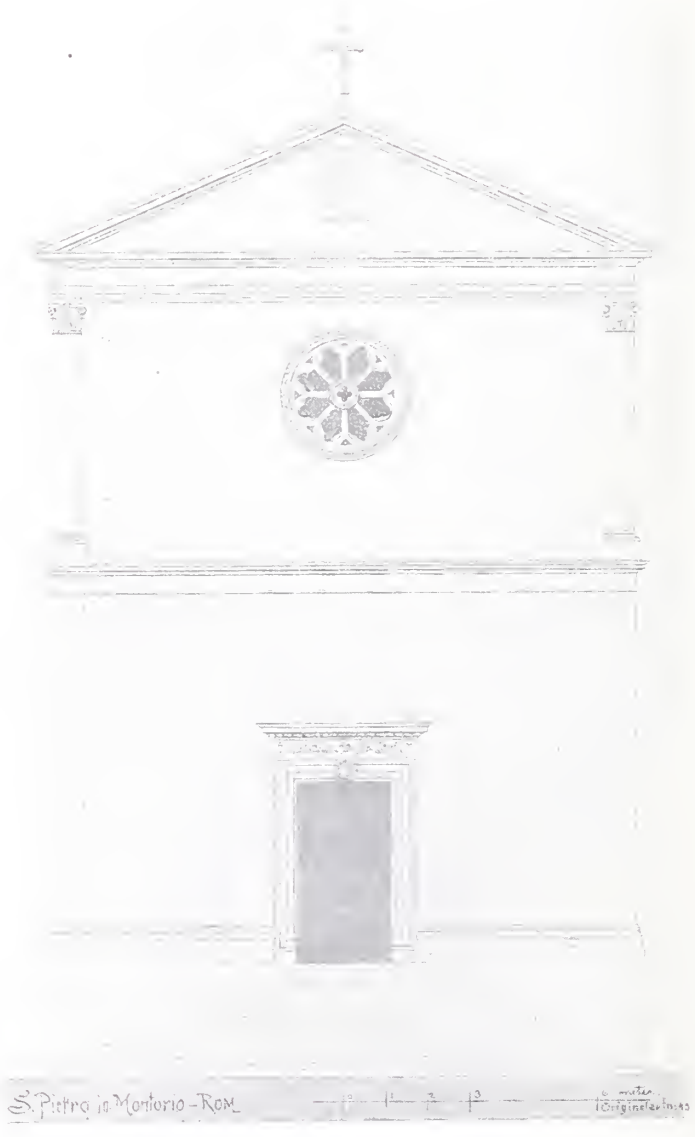
XXIII. Abſchnitt.

Einſchiffige und baſilikale Anlagen, Geſtaltung des Außenbaues und der Innenräume, mit Beiſpielen aus den verſchiedenen Epochen.

552. Einfluß der altchriſtlichen Kunſt.

Die altchriſtliche Kirchenbaukunſt gibt als Außenbau den zur Umſchließung des Binnenraumes materiell notwendigen Mauerkörper und nichts darüber. Nur

Abb. 761.



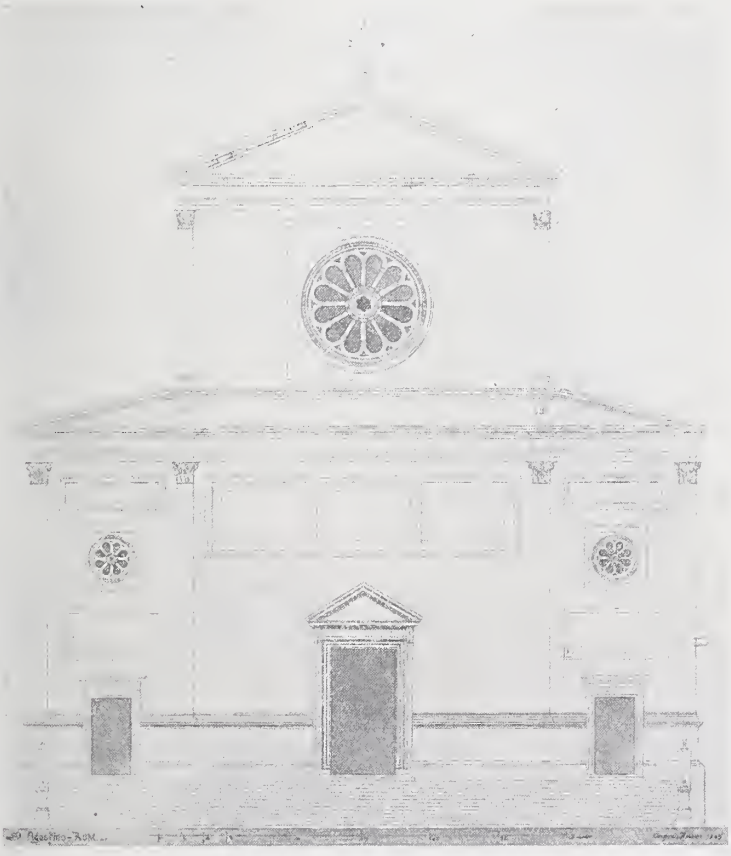
Einfache Faſſade der Kirche *S. Pietro in Montorio* zu Rom.
(Antike Strömung.)

die Eingangsfaſſade erhält eine reichere architektoniſche Durchbildung, ſogar muſiviſchen Schmuck, wie z. B. am Dom in Parenzo u. a. O., während die Langſeiten und der Chor im Rohbau blieben. Ähnlich verfährt auch die Proto-

renaiſſance bei *S. Miniato al Monte* in Florenz. Das romaniſche und das gotiſche Mittelalter dagegen dehnten die architektoniſchen Gliederungen auf alle Außenteile aus, entwickeln ſogar ein Maximum des Reichtumes am Chor und an den Langſeiten. 553. Proto-renaiſſance.

Auch hier müſſen wir, wie bei den Paläſten, verſchiedene Strömungen feſtſtellen, die für die Geſtaltung des Äußeren von Einfluß waren. Dort wie da ſind es antike und mittelalterliche Elemente, an die angeknüpft wird; oft iſt das mittelalterliche Syſtem beibehalten, dann mit Renaiſſanceformen umkleidet 554. Antike und mittelalterliche Einflüſſe.

Abb. 762.



Einfache Faſſade der Kirche *S. Agostino* in Rom. (Antike Strömung.)

(Inneres von *Maria della Catena* in Palermo und *S. Francesco* in Rimini — Spitzbogen auf Pilaſtern mit verkröpftem Gebälke und antikiſierenden Profilierungen); ſchüchtern und taſtend verſucht man mit der Antike allein auszukommen, bis man in der Verwertung der antiken Tempelfaſſade oder in der architektoniſchen Anordnung des römiſchen Triumphbogens das richtige Ausdrucksmittel für die Hauptfaſſade der Renaiſſance-Kirche gefunden zu haben glaubte.

Der antiken Strömung folgen in noch zaghafter Ausdrucksweiſe die kleine Bruderſchaftskirche *dell'Oca* in Siena[278]), die Kirche *S. Pietro in Montorio* (Abb. 761) und bei baſikaler Anlage *S. Agostino* (Abb. 762), beide in Rom. 555. Antike Strömung.

[278]) Siehe in: Geymüller, v., a. a. O., *Francesco di Duccio del Guasta*. Bl. I.

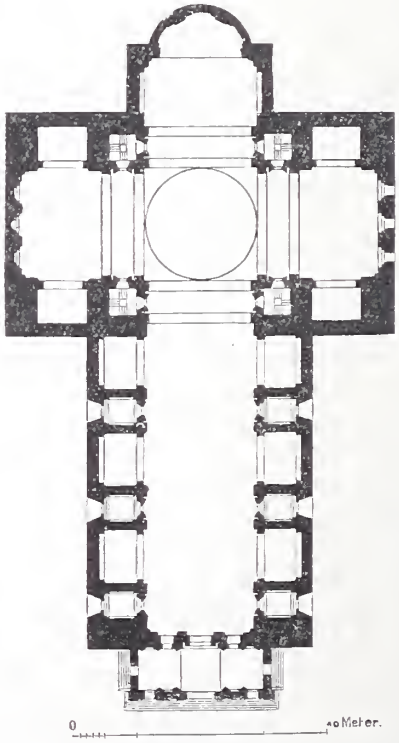
Die Gefimfungen, Türen, Eck- und Wandpilafter find, wenn auch im Detail und in den Verhältniffen noch unfrei, aber fonft mit Bewußtfein vorgetragen, wobei das mittelalterliche Rofenfenfter noch fein Recht behält, bis die Renaiffance in der Faffade von *S. Andrea* in Mantua (vergl. Abb. 763 mit zugehörigem Grundriß, Abb. 764) fich von jedem Anklang an die unmittelbar vorausgegangene Kunftepoche frei macht. In noch höherem Maße gefchieht dies an der Hauptfront von *S. Giorgio Maggiore* in Venedig, wo an Stelle der präzifen Verhältniffe und der Giebelform von *S. Andrea* die Verhältniffe und Formen des antik-römifchen Tempels vollendeten Stils in Erfcheinung treten. Die fpätere Zeit bricht mit der großen Ordnung auf den Wandflächen und greift zur zweigefchoffigen Faffadenbildung, zuerft wohl veranlaßt durch das Bedürfnis einer erhöhten Loggia zur Spendung des Segens — *Urbi et Orbi* — wie bei *S. Maria Maggiore*, der Lateranskirche, *S. Marco* und *S. S. Apoftoli*, alle in Rom. Eine Ausnahme macht hier *St. Peter*, wofelbft die beiden Gefchoffe innerhalb der beibehaltenen großen Ordnung fich befinden.

Von befonderem Intereffe ift es, zu verfolgen, wie bei den kleinen einfchiffigen Kirchenfaffaden die mittelalterlichen Formen nach und nach abbröckeln und die antikifchen an deren Stelle treten. *S. Maria degli Angeli* in Siena (Abb. 765[279]), *S. Felice* in Florenz (Abb. 766[280]), *S. Maria delle Nevi* (Abb. 767[279]), *S. Caterina* in Siena (Abb. 768[281]) und die *Cappella del Palazzo*

Abb. 763.

Faffade der Kirche *S. Andrea* in Mantua. (Antike Strömung.)

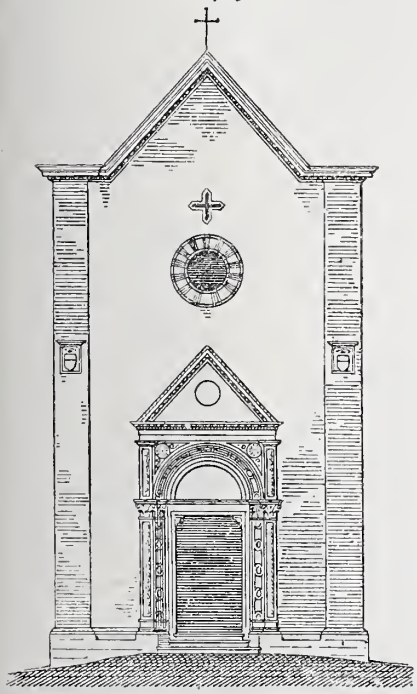
Abb. 764.



Grundriß der einfchiffigen Kirche mit Kapellen von *S. Andrea* in Mantua mit gewölbter hoher Vorhalle

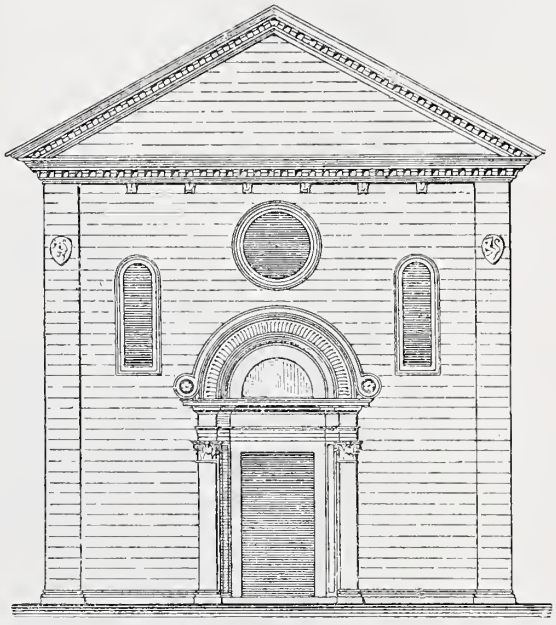
Turchi am gleichen Orte (Abb. 769[281]) geben eine fchöne Stufenleiter zu dem Satze. Bei der Faffade des Kirchleins *degli Angeli* finden wir noch den fteilen Giebel, die fteile Spitzverdachung, die lifenenartigen Eckbildungen, dazwifchen das fchmucke

Abb. 765.



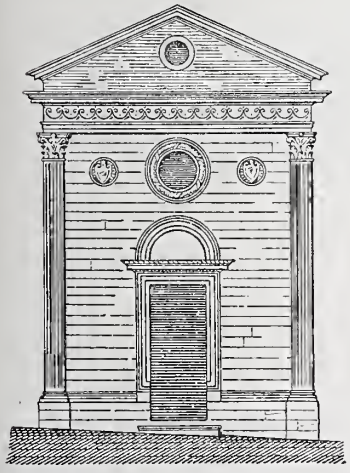
S. Maria degli Angeli in Siena[279]).

Abb. 766.



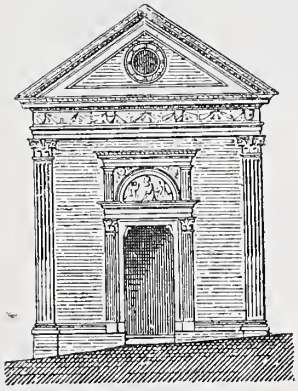
S. Felice in Florenz[280]).

Abb. 767.



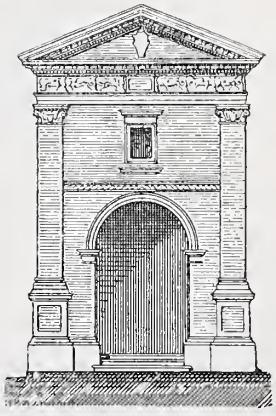
S. Maria delle Nevi in Siena[279]).

Abb. 768.



S. Caterina in Siena[281]).

Abb. 769.



Cappella del Palazzo Turchi in Siena[281]).

Renaiffanceportal. Bei *S. Felice* in Florenz find fchon weitergehende Zugeftändniffe an den neuen Stil gemacht und bei *S. Caterina* ift die vollendete, gefchlof-

[279]) Laspeyres. Die Kirchen der Renaiffance in Italien. Bl. XXVI.
[280]) A. a. O., Bl. XII.
[281]) A. a. O, Bl. XXV.

fene Renaiffance zum Ausdruck gebracht. An die mit Giebeln geſchmückten Hauptfaſſaden ſchließen ſich die einfacheren Seitenfaſſaden an, unter Fortführung der dort betonten Horizontalgliederungen bei regelmäßiger Einteilung der Fenſterachſen. Antikiſierende Blendarkaden mit Pilaſtern beleben bei mehrſchiffigen Bauten die fenſterloſen Wandflächen der Seitenſchiffe; bei den Hochſchiffen beſchränkte man ſich auf die Anordnung ſchlanker, halbkreisförmig abgeſchloſſener Fenſteröffnungen, ohne weitere Zutat. Architrav, Fries und Geſimſe ſchließen in beiden Fällen die aufſteigenden Mauern ab; im letzteren treten an Stelle der

Abb. 770.

Giebelfaſſade des Domes zu Pienza[282]).

Pilaſter kurze Konſolen, den Architraven gleichſam Stützpunkte gewährend (vergl. Abb. 772[283]), Anſicht der Seitenfaſſade von *S. Lorenzo* in Florenz).

Wie *Alberti* bei ſeinen Paläſten die kleinen Ordnungen, analog den römiſchen Theaterfaſſaden, ſtockwerksweiſe übereinander anbrachte, ſo verſuchte er den gleichen Grundgedanken, nach den vorhandenen Reſten und der Denkmünze[284]) des *Matteo de' Pasti* MCCCCL zu ſchließen, an der Eingangsfaſſade von *S. Francesco* in Rimini (vergl. Abb. 771) zu verwirklichen, verließ ihn aber wieder bei *S. Andrea* in Mantua. Ihm folgte ſein Mitarbeiter *B. Rossellino* beim Dome in Pienza (Abb. 770). Die Barockzeit nahm die kleinere Teilung der Höhe nach mit Vorliebe wieder auf, wie *S. Alessandro* in Mailand, *S. Trinità* in Florenz, *Chiesa degli Scalzi* in Venedig, *S. Vincenzo ed Anastasio*, *S. Maria* in Campitelli und *S. Maria della*

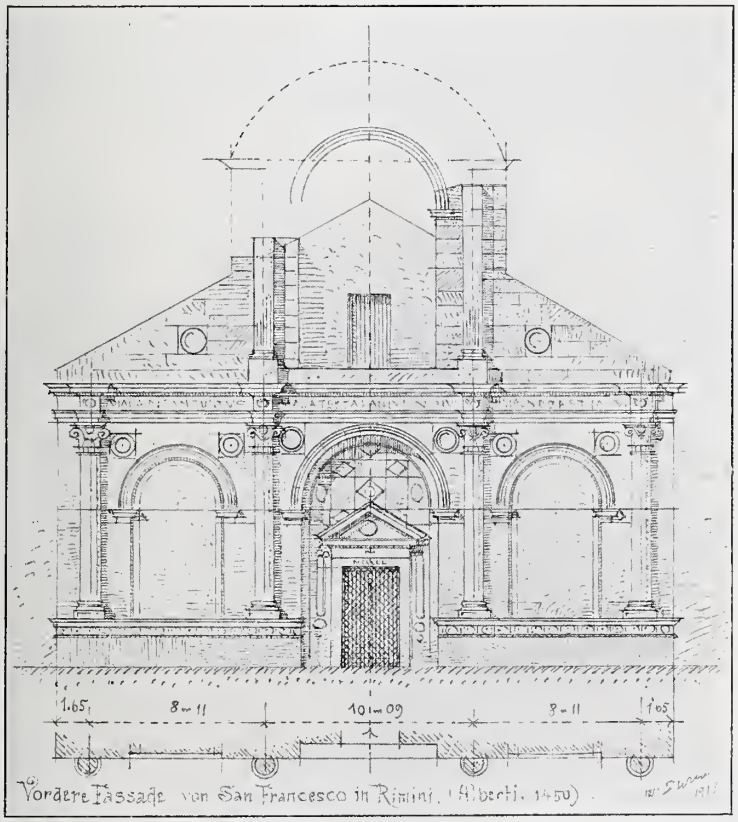
[282]) Laspeyres, a. a. O., Bl. XXXI.
[283]) A. a. O., Bl. VI.
[284]) Abgebildet in: Müntz, a. a. O., Bd. I, S. 407.

Pace und befonders der *Gesù* in Rom dartun. Auch auf den gotifchen Unterbau von *S. Maria Novella* in Florenz wußte *Alberti* nichts anderes zu bringen, als eine Kleinpilafterftellung mit antikem Tempelgiebel.

556. Faffadenbildung bafilikaler Anlage.

Bei der bafilikalen Anlage bot fich in der vorderen Anficht ftets eine Schwierigkeit: der Anfchluß der niedrigen Seitenfchiffdächer an den erhöhten Mittelfchiffbau. Man war vor die Wahl geftellt, auf die Löfung der altchriftlichen Bafiliken zu greifen, die ftreng genommen keine befriedigende architektonifche Löfung ift, oder die Seitenfchiffe in Geftalt einer Vorhalle an der Giebelfaffade herumzuführen, wobei die

Abb. 771.



Vordere Faffade von *S. Francesco* in Rimini.

Vorhalle das gleiche Pultdach wie die Seitenfchiffe erhält, oder aber die Abfchlußmauern der Pultdächer an den Mittelfchiffgiebel anfallen zu laffen, wie es die Dachneigung gerade verlangte oder ergab. Beifpiele find: *S. Crisogno* (Taf. XLII[285]), *Maria in Domnica*, *Basilica Liberiana* (Taf. LXI[285]), *S. Giovanni in Laterano* (Taf. LXX[285]), *Basilica Vaticana* (Taf. LXXV[285]), *S. Paolo* (Taf. LXXX[285]) und die *Basilica Osliense* (Taf. LXXXII[285]), wobei der römifche Halbgiebel oder, bei gebogenen Dächern, die Viertelkreisform zum Ausdruck kam. Man konnte es auch mit etwas Neuem verfuchen.

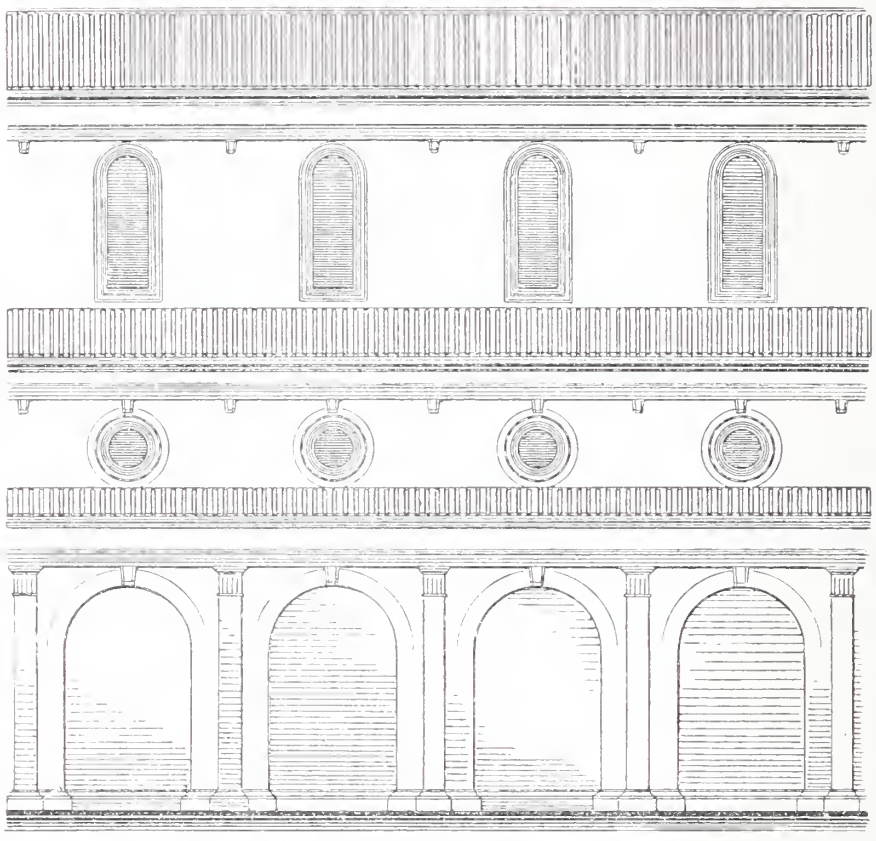
557. Ausgleich der Giebelabfätze.

Alberti wählte den letzten Weg, den auch die fpäte Phafe der Renaiffance betrat, während *Palladio* am römifchen Vorbilde haften blieb (vergl. Abb. 773).

[285]) In: Canina, L. *Ricerche sull'Architettura più propria dei Tempj Christiani.* Rom 1846.

Der erſte Künſtler der Renaiſſance ſetzte vor das Pultdach die Volute, ſonſt eine Übergangsform im Kleinen, hier in das Große übertragen. Um dieſe Form im großen Maßſtab erträglicher zu machen, hauchte er dem Umriß durch eine fein ornamentierte Inkruſtation Leben ein und ſchuf ſo bei *S. Maria Novella* in Florenz ein klaſſiſches Vorbild (vergl. Abb. 774). In das Relief überſetzt wurde es ſpäter, bald ausbauchend, bald eingezogen (vergl. Abb. 775), langgeſtreckt oder hochgezogen das Lieblingsmotiv der folgenden und beſonders der ſpäteren Zeit, vielfach gegen den guten Geſchmack verſtoßend, bis zum

Abb. 772.



S. Lorenzo in Florenz[283]).

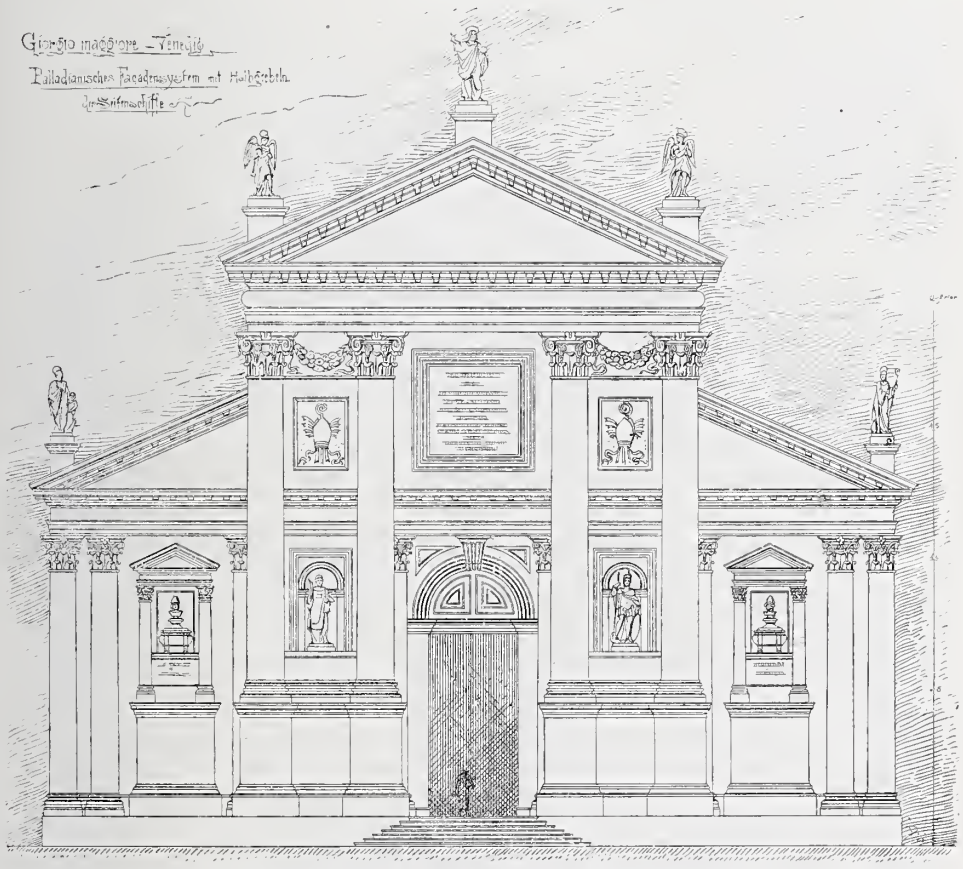
Häßlichen ſich ſteigernd, das übrige Detail oft im Größenmaß herabſtimmend (vergl. Abb. 776, Faſſade des *Gesù*). Wegen ihrer Geſchmackloſigkeit ſind die Voluten bei der folgenden Wiedergabe der ſonſt ſo keuſch entworfenen Faſſade unterdrückt, unter Berufung auf die Faſſade von *S. Francesco al Monte* bei Florenz, wo beim Hochſchiff die gleiche Anordnung ohne Voluten eingehalten iſt. Sehr viel maßvoller und ſchöner geſtaltet *Serlio* den Übergang nach den Seitenſchiffen in ſeinen Kirchenentwürfen (vergl. Abb. 777).

558. Abſicht und Wirklichkeit.

Gefagt muß noch werden, daß vor lauter großen Abſichten die Ausführung der Faſſaden an den wichtigſten Kirchen unterblieben iſt. Nicht eine einzige bedeutende gibt es von *Brunellesco*, *Michelozzo*, *Rossellino* (wenn deſſen Dom in Pienza ausgeſchloſſen wird), *Cronaca* und den beiden älteren *Sangallo*. Was *Giu-*

liano für die Faſſade von *S. Lorenzo* in Florenz entworfen hat[286]) (4 Entwürfe), kann kaum befriedigen. Es ſind eben doch nur zuſammenhangloſe Dekorationsſtücke, hinter denen alles andere ebenſo gut ſtehen könnte als eine Kirche. Eine baſilikale Anlage wird kaum jemand dahinter ſuchen wollen; einem Verſuch, den Konflikt beim Anfall der Pultdächer der niedrigen Seitenſchiffe an das überhöhte Mittelſchiff zu löſen, iſt abſichtlich aus dem Wege gegangen. Die Seitenfaſſaden, ſoweit ihre Anlagen nicht noch aus mittelalterlicher Zeit ſtammen (z. B. am

Abb. 773.



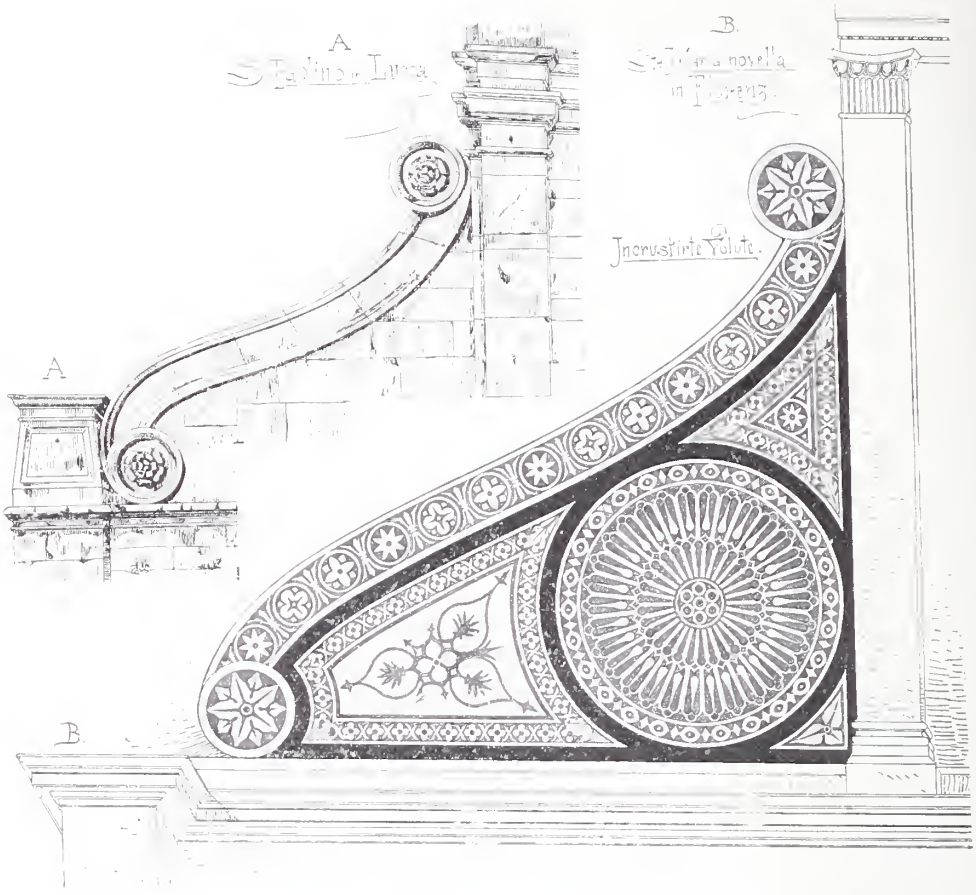
Ausgleich durch Halbgiebel nach *Palladio*.

Dom in Como), bleiben einfach und ſchlicht, wie die Baſiliken des *Brunellesco* zeigen. Ohne jede Wandgliederung durch Pfeiler oder Säulen reiht ſich bei dieſen Fenſter an Fenſter in regelmäßigen Achſenweiten. Ziehen ſich Architrave längs der Geſimſe hin, ſo treten ſie nur wenig über die Wandflächen vor, wie bei *S. Spirito*, oder ſie ſind in beſtimmten Zwiſchenräumen, wie geſagt, durch flache Konſolen ſcheinbar abgeſtützt, wie bei *S. Lorenzo* in Florenz.

Dort iſt wohl das, was die Meiſter der frühen Zeit wollten, am beſten zum Ausdruck gebracht: einfach und doch vornehm in den Verhältniſſen bei Vermeidung jeder unnützen oder rein dekorativen Beigabe. Rundfenſter ſehen

[286]) Siehe: Geymüller, v., a. a. O., *Giuliano da Sangallo*, Bl. 9.

Abb. 774.



Ausgleich durch konvexe Voluten in Relief- und Mosaikausführung.

Abb. 775.

Ausgleich der Giebelabsätze durch konkave und konvexe Voluten.

wir in den Seitenfchiffwänden, langgeftreckte, halbkreisförmig gefchloffene in den überhöhten Mittelfchiffwänden und eine Gliederung durch Blendbogen und Pilafter der Außenwände des Kapellenkranzes (vergl. Abb. 772[283]). Die Seitenfaffaden der *Chiesa dell' Osservanza* in Siena haben außer dem Konfolengefims nur noch einige Rundfenfterchen (Ochfenaugen) als einzige architektonifche Gliederung.

Abb. 776.

Ausgleich der Giebelabfätze durch Kolofalvoluten bei der Faffade des »*Gesù*« in Rom.

559. Mittelalterliche Strömung.

Die vom Mittelalter noch beeinflußten Faffadenbildungen zeigen durchweg etwas mehr Wärme und ftehen dem Empfinden des Nordländers in Sachen des Kirchenbaues näher. Wie weit er hierbei durch die Macht der Gewöhnung, durch Erziehung und Eindrücke in der Jugend beeinflußt ift und wie weit ihm danach noch ein objektives Urteil bleibt, wollen wir ununterfucht laffen. Die

Tatfache dürfte unbeftritten bleiben: auch wir gewinnen diefe Schöpfungen nach wiederholten Befuchen und Studien der italienifchen Kunftdenkmäler eher lieber, als daß wir uns von ihnen zurückzögen bei fortfchreitender Erkenntnis des inneren Wefens der Renaiffance. Und wer heute im Stil der italienifchen Renaiffance den Kirchenbau fördern will, der wird freudiger und erfolgreicher arbeiten, wenn er an diefe Erzeugniffe anknüpft, als an die zu Tode gehetzten Leiftungen der fpäteren Zeit. Dort ift noch lebensvolles Neues zu fchaffen, hier nicht. Und gerade die kleineren Gotteshäufer, Oratorien und Kapellen find es, in denen das reizvollfte geleiftet wird; denn fie werden zu „Prachtpforten“ mit ihrem überreichen Aufwand von Ziermotiven, Figurenfchmuck und fein durch-

560. Oratorien und Kapellen.

Abb. 777.

Ausgleiche durch Voluten nach *Sertio*.

geführter Kleingliederung. Die *Confraternità dei Laici* in Arezzo[287]), *S. Bernardino* in Perugia (1461 erbaut), die kleine rote Backfteinfaffade von *S. Spirito* in Bologna, die *Madonna di Galliera* in Bologna[288]) mögen dafür zeugen. Man vergleiche in diefem Sinne die Gedächtniskapelle von *S. Andrea* vor *Porta del Popolo* bei Rom (vergl. Abb. 778 u. 779) mit dem *Oratorio* von *S. Spirito* in Bologna und die kleine Kapelle bei Ragufa — was ift ausbildungsfähiger, was hat mehr Seele?

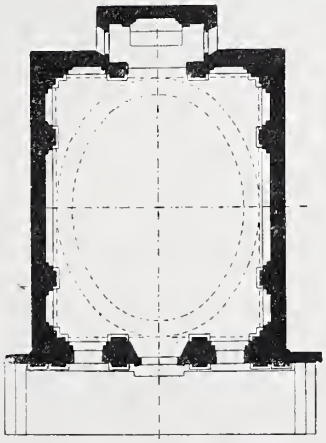
Wie mächtig aber auch im großen gearbeitet wurde, dafür ift die Faffade der *Certosa* bei Pavia ein Beleg! „Ihr Motiv, unabhängig von den antiken Ordnungen, ift das der romanisch-lombardifchen, abgeftuften Kirchenfronten mit

[287]) Siehe ebendaf., Bl. XXXIX — und bei: Geymüller v., a. a. O.
[288]) Siehe: Zeitfchr. f. Bauw. 1864, S. 22.

Abb. 778.

Anſicht.

Abb. 779.



Grundriß.

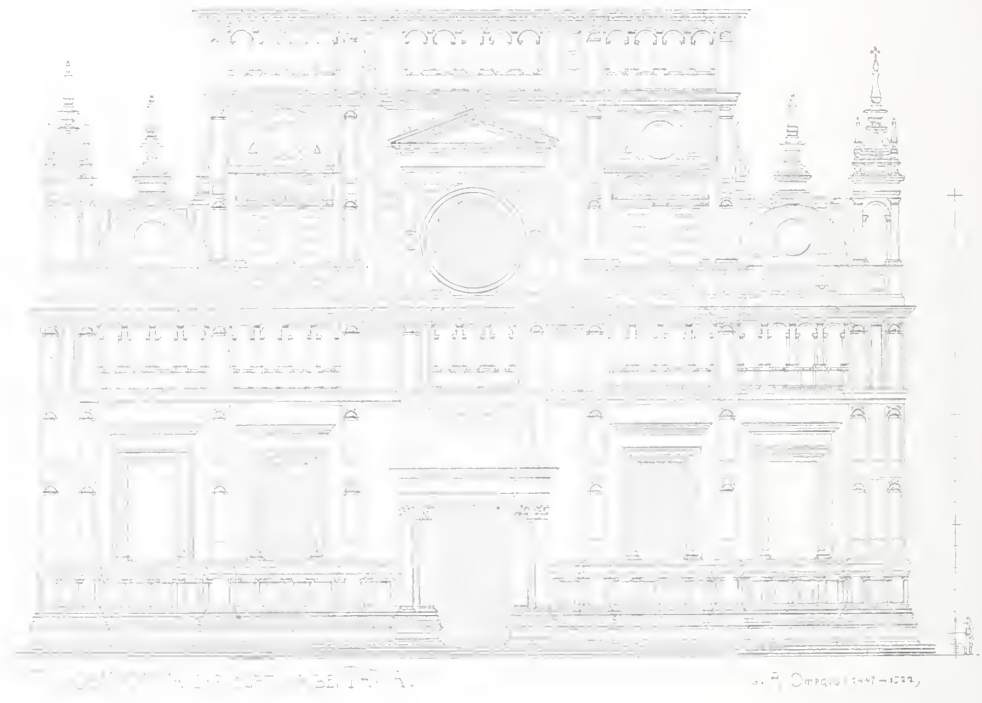
Anſicht und Grundriß der Gedächtniskapelle *S. Andrea* vor *Porta del Popolo* bei Rom[289]).

[289]) Willich, H. Kirchenbauten von *Giacomo Barozzi da Vignola*. Fig. 15. *S. Andrea* an der *Via Flaminia* zu Rom.

vortretenden Pfeilern und querdurchlaufenden Bogengalerien; innerhalb diefer feftgefchloffenen Formen beherbergt fie allen erdenklichen Reichtum in weifer Abftufung des Ausdruckes. Außer aller Analogie fteht die Faffade da, weltberühmt durch ihren überreichen Schmuck und abgefehen von demfelben vielleicht die beftgedachte des XV. Jahrhunderts". — So *Burckhardt*, nachdem er bekannt, daß er feine frühere ungerechte Meinung, nach mehrmaligem Befuche des Baues, geändert habe[290]).

Die Faffade ift in den obern Teilen unvollendet, der vordere Abfchluß nach dem Dache fehlt (vergl. Abb. 780). *F. Malaguzzi Valeri* veröffentlicht in feinem Buche über *G. A. Amadeo*, (*Scultore e Architetto Lombardo* 1447—1522,

Abb. 780.



Hauptfaffade der Kirche der *Certosa* bei Pavia (Ausführung).

Bergamo 1904) S. 154 eine Gefamtanficht der Certofa »*da una stampa*«. Nach diefer fchließt ein einfacher Flachgiebel, die drei Mittelfelder umfaffend, die Faffade nach oben ab. Auf einem Fresko des *Borgognone* ift die Frage anders gelöft, indem dort nur das Mittelfeld den Vollgiebel, die anftoßenden Felder dagegen Halbgiebel zeigen. Der Vollgiebel weift eine Anordnung auf, die an den Giebel des *Oratorio del S. Spirito* in Bologna erinnert.

501. Faffaden mit befonderen Dachformen.

Als dritte Gruppe wäre, wohl von Venedig ausgehend, eine Anzahl von Kirchenfaffaden zu nennen, bei denen die Dachform auch äußerlich zum Ausdruck gebracht ift, und zwar fo korrekt, als es immer nur gewünfcht werden kann; dabei ift das Dach des Mittelfchiffes halbkreisförmig oder zeigt die Form eines geftürzten Schiffsrumpfes, während die Dächer der Seitenfchiffe die Viertelkreisform haben. Mit dem antiken Sattel- und Pultdach ift bewußt gebrochen

[290]) Siehe: Burckhardt, J. Der Cicerone. Bafel 1860. S. 120—121.

und dafür eine Form gewählt, welche auch öffentliche Profanbauten (*Palazzo del Consiglio* in Padua, *Palazzo del Comune* gen. *la Loggia* in Brescia, Baſilika in Vicenza) der frühen und ſpäten Zeit der Renaiſſance aufweiſen.

Glänzend iſt die Aufnahme des Gedankens, noch intereſſanter iſt ſeine Verkörperung durch die Eigenart der Dachkonſtruktion am Dom in Sebenico (Dalmatien) geworden. Was dieſe will, iſt auch in der Faſſade ausgeſprochen. Gotiſch begonnen, im Stil der Renaiſſance weitergeführt und vollendet, in weißem, iſtriſchem Kalkſtein ohne einen Span Holz gebaut! Die Haupt- und die Seiten-

Abb. 781.

Perſpektiviſches Bild vom Dom in Sebenico.

faſſaden zeigen noch gotiſche Portale, Fenſter und Geſimſungen, die Chorfenſter, eine hübſche Verſchmelzung von gotiſchem Maßwerk und Renaiſſance-Stützwerk. Ein in ſich vollendetes Werk, das die höchſte Würdigung verlangt (vergl. Abb. 781, 782 u. 783).

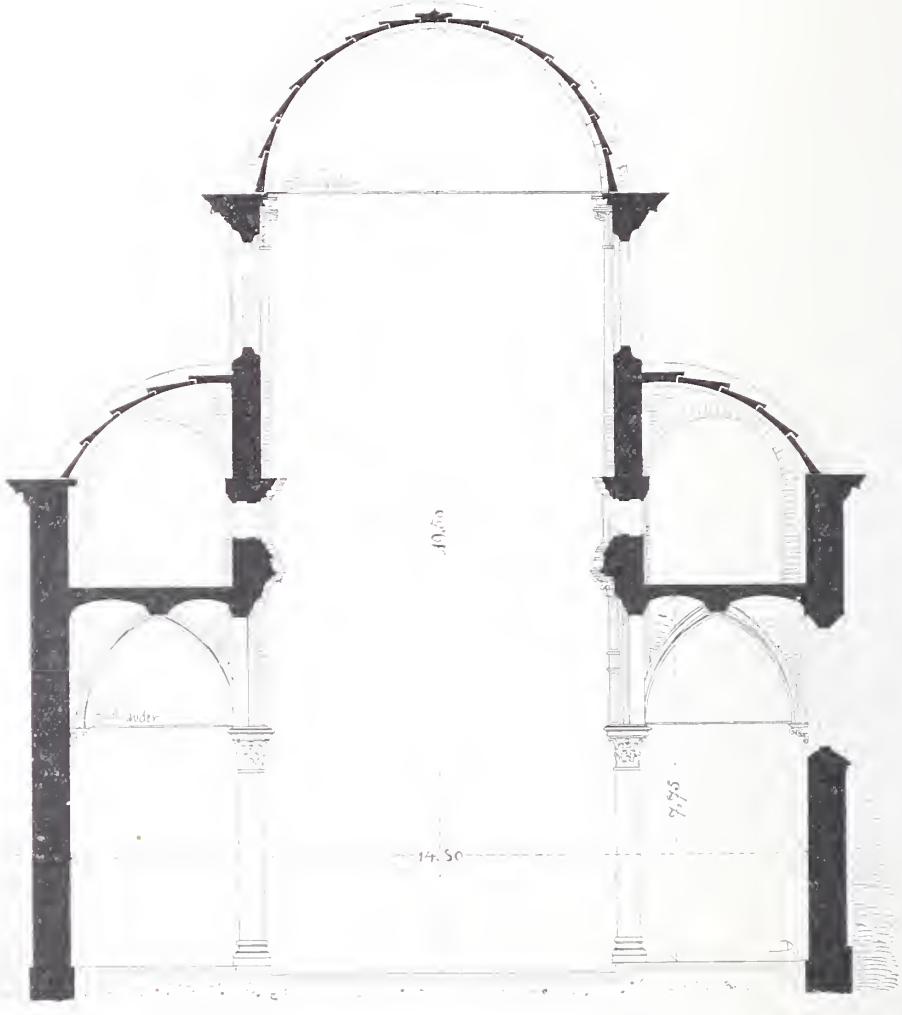
In dieſe Gruppe, wenn auch nicht rein im Abſchluß des Faſſadenſyſtems ſind die kleinen Kirchen in Raguſa und in Lonigo bei Verona (vergl. Abb. 784 u. 785) zu ſetzen, bedingungsweiſe auch *S. Giovanni in Monte* zu Bologna mit dem Motiv der Halb- und Viertelrundgiebel in der denkbar trockenſten Form (das XIII, XIV. und XVI. Jahrhundert waren daran tätig[291]). Auch bei dieſer Gruppe könnte eine Weiterbildung mit Erfolg einſetzen.

[291]) Eine Abbildung dieſes Bauwerkes findet ſich in: Malaguzzi Valeri, a. a. O., S. 74.

562. Baumaterial der Faffaden.

Für diefe Werke wurde, gleichwie bei den Paläften und den öffentlichen Profanbauten, als Baumaterial der kriftallinifche und gewöhnliche Kalkftein, in Rom mit Vorliebe der Travertin verwendet (*S. Maria Maggiore*, *St. Peter*, *S. Maria del Popolo* ufw.), in Toskana der Sandftein, vom Steinhauer bearbeitet, überfchliffen oder hammerrecht zugehauen, auch mit Putz überzogen, wie bei *S. Spirito* in Florenz, in Genua bei *S. Maria di Carignano* und bei der

Abb. 782.



Querfchnitt durch den Dom in Sebenico (Dalmatien).

Steccata in Parma. In monochromer und polychromer Ausführung wurden der Backftein und die ornamentierten Terrakotten in ganz Oberitalien, in Bologna bis herab nach Siena (*S. Maria delle Grazie* in Mailand, *Certosa* bei Pavia, *S. Catarina* in Siena ufw.), dann die Marmorinkruftation an den Prachtkirchen Venedigs und Genuas, auch in Florenz und a. a. O., ebenfo das Mofaik *S. Miniato* bei Florenz) verwendet.

563. Bauliche Einzelheiten.

Die Anordnung und die formale Durchbildung der Sockel, Portale, Fenfter, und Gefimfe bedingen den Reichtum und die Wirkung der Faffaden, die

Wechfelwirkung zwifchen Öffnungen und Maffen, den Ernft oder eine mehr heitere Außenfeite des Bauwerkes.

Abb. 783.

Anficht der Eingangsfront des Domes in Sebenico.

564. Sockelbildungen.

Nach dem Aufwand für die Faffaden richtet fich auch die Bildung der Sockel, gleichwie bei den Profanbauten vom einfachften bis zum reichften gehend. Ohne befondere Betonung eines folchen ift beifpielsweife das Stockmauerwerk an *S. Francesco al Monte* bei Florenz durchgeführt, als einfache Plinthe mit

Übergangsprofil an *S. Lorenzo* und an *S. Felice* ebendaſelbſt. Poſtamentartig, der Säulen- und Pfeilergliederung der Faſſadenmauern wegen, iſt der Sockel an *S. Maria Novella* in Florenz, an *S. Maria agli Scalzi* in Venedig, an *S. Paolino* in Lucca hergeſtellt und dreiteilig, mit Sockelfuß, Rumpf und Deckgeſimſe an *S. Maria de' Miracoli* in Caſtel Rigone (Umbrien).

Abb. 784.

Eingangsfaſſade mit Halbrundgiebeln in Ragusa.

Als Sitzſtufe, gleichwie bei den toskaniſchen Paläſten, finden wir den Sockel bei *Maria delle Carceri* in Prato, an *Madonna di S. Biagio* in Montepulciano: mit einer Dreiteilung darüber bei der *Chiesa della Madonna* in Mongiovino, und als lotrechtes Quaderwerk mit ornamentiertem abſchließendem Friesband an *S. Francesco* in Rimini.

Der Sockel der Vorderfront der *Certosa* bei Pavia ift ohne Vorbild und ohne Nachahmung, denn nur einmal in der Welt ift ein folcher Reichtum ausgeführt worden. Er fetzt fich aus einem mit Kleinpilaftern gefchmückten Unter-

Abb. 785.

Eingangsfaffade mit Rundgiebeln in Lonigo bei Verona.

fatz zufammen, deren Zwifchenweiten mit Medaillons römifcher Kaifer ausgefüllt find, darüber ift ein Aufbau mit Reliefbildern aus der biblifchen Gefchichte, in ornamentierte Rahmen mit Eckmedaillons zwifchen Prachtpilaftern gefaßt (vergl. Abb. 786[292]).

[292]) Fakf.-Repr. nach: Durelli, G. u. F. *La Certosa di Pavia.* Mailand 1863.

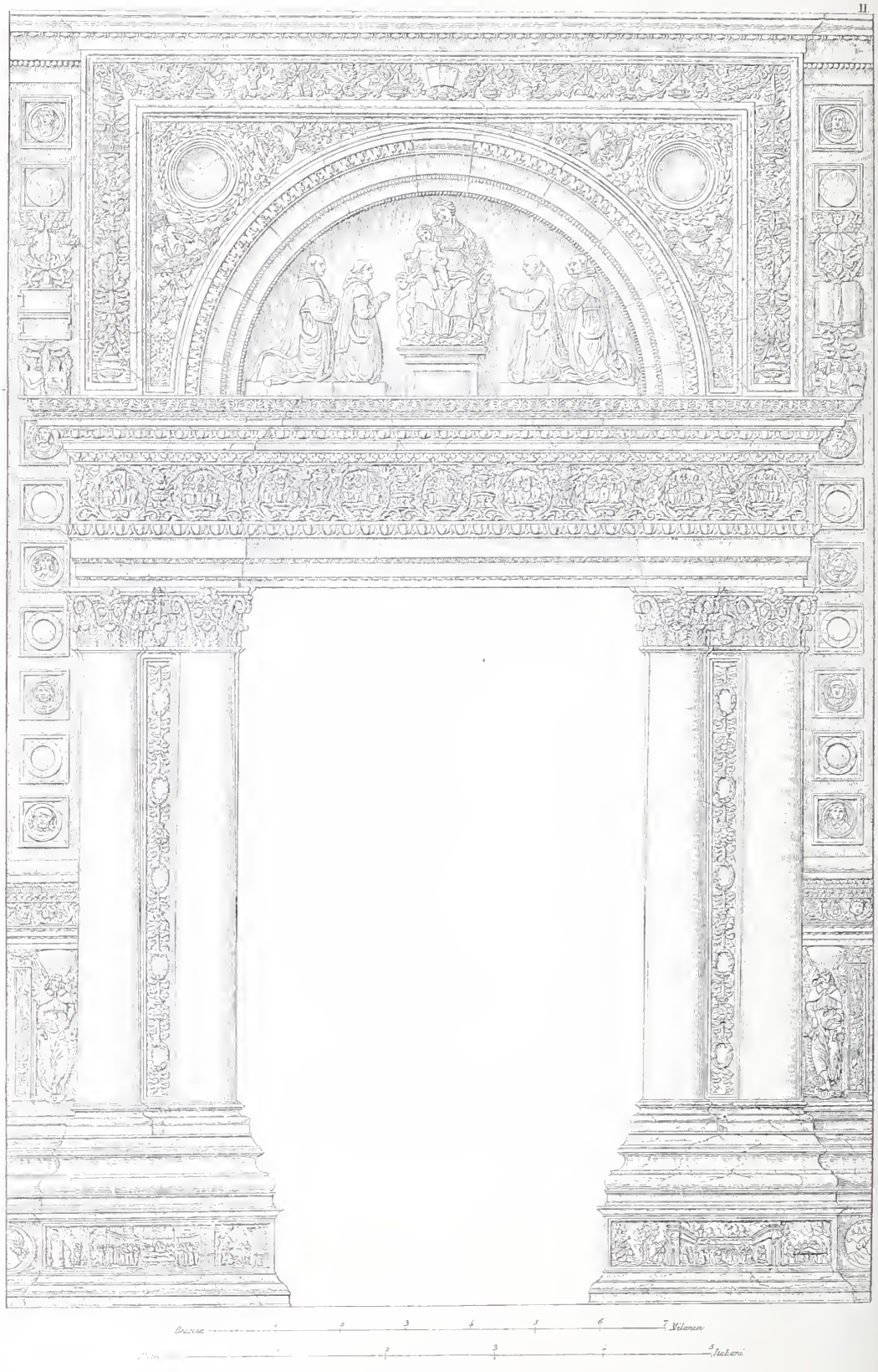


Abb. 786. Hauptportal der Kirchenfaſſade der *Certosa* bei Pavia [292]).

Abb. 787. Sockelbildung der Faſſade der *Certosa* bei Pavia[292]).

595. Portalbildungen.

Bei der reichſten Bildung eines Haupteinganges beginnend, wäre wieder das Portal der genannten *Certosa* in erſter Linie anzuführen: gekuppelte Säulen tragen ein antikes Gebälke, über dem ſich ein rechteckig umrahmter Bogen mit figurengeſchmücktem Tympanon erhebt (vergl. Abb. 787[292]). Dann folgen die Prachtportale des Domes in Como, wofelbſt die Innen- und die Außenfeite der ſüdlichen Eingangspforte mit gekuppelten Pilaſtern, zwiſchen Figurennifchen angeordnet ſind, darüber ein reich verziertes, antikes Gebälke, mit dreifach gegliedertem Rundbogen überſpannt, deſſen mittlerer, ſpeichenartig eingeteilt, Reliefdekorationen figürlichen Inhaltes aufweiſt, während das Bildwerk im Tympanon die Flucht nach Ägypten zum Vorwurf hat. Die Bogen ſind viereckig umzogen, und darüber iſt ein antikes Giebelfeld errichtet, welches das Bild des Erlöfers, von Engelköpfen umgeben, zeigt. Einfacher iſt die Innenfeite geſtaltet, wobei nur bemerkt ſei, daß dort die Pilaſterfchäfte der Höhe nach in drei Felder geteilt ſind, welche Flachfigurennifchen ſchmücken. Einen Überſchuß von Reichtum mit hochgeſtelzten Kandelaberſäulen, üppigem Figurenſchmuck, mit einer Aedicula, die ein Madonnenſtandbild enthält, umgeben von muſizierenden Engeln und Putten, zeigt das Weſtportal des Domes, eine architektoniſch vielleicht angreifbare Kompoſition, aber eine der köſtlichſten Schöpfungen der Frührenaiſſance in Oberitalien. Welche Fülle und Anmut der Motive, welch wunderbare Ausführung, der auch die *Certosa* nichts Beſſeres gegenüberzuſetzen hat[293]! Das Portal der linken Seitenfaſſade (1505—7) rührt von *Tomaso* und *Giacomo Rodari* her.

Ein weiteres koſtbares Geſchenk der frühen Renaiſſance iſt die intereſſante Faſſung des mittleren Einganges zur *S. Maria de' Miracoli* in Brescia (1500 bis 1523), eine Anlage, die ſich nur durch die eigenartige Beſtimmung des Baues erklären läßt. Vier Freiſäulen bilden eine Art Vorhalle, die einen reich ornamentierten, geſchloſſenen Oberbau tragen; dieſer kann als „ſteinerner Reliquienkaſten“ angeſehen werden, unter dem der Eintritt in das Innere ſich vollzieht „Schmuck und ſtrahlend in ſeinem unerſchöpflichen Detailreichtum tritt das vorgelegte Mittelſtück der Faſſade heraus“, den Beſchauer feſſelnd und ihn das Unorganiſche des Ganzen zunächſt vergeſſen laſſend[294].

Als ein anderes glänzendes Stück dürfte noch das Portal von *S. Maria Maggiore* in Bergamo zu nennen ſein. Die den Eingang flankierenden Säulen tragen dort weitausladende Prachtkonſolen, auf denen ein halbrundes, kaſſettiertes Tonnengewölbe ruht, das wieder an der Stirnfeite rechteckig umrahmt iſt. Dieſer obere Vorbau gewährt dem Tympanon und den Kirchenbeſuchern bei ſchlechtem Wetter einen vermehrten Schutz.

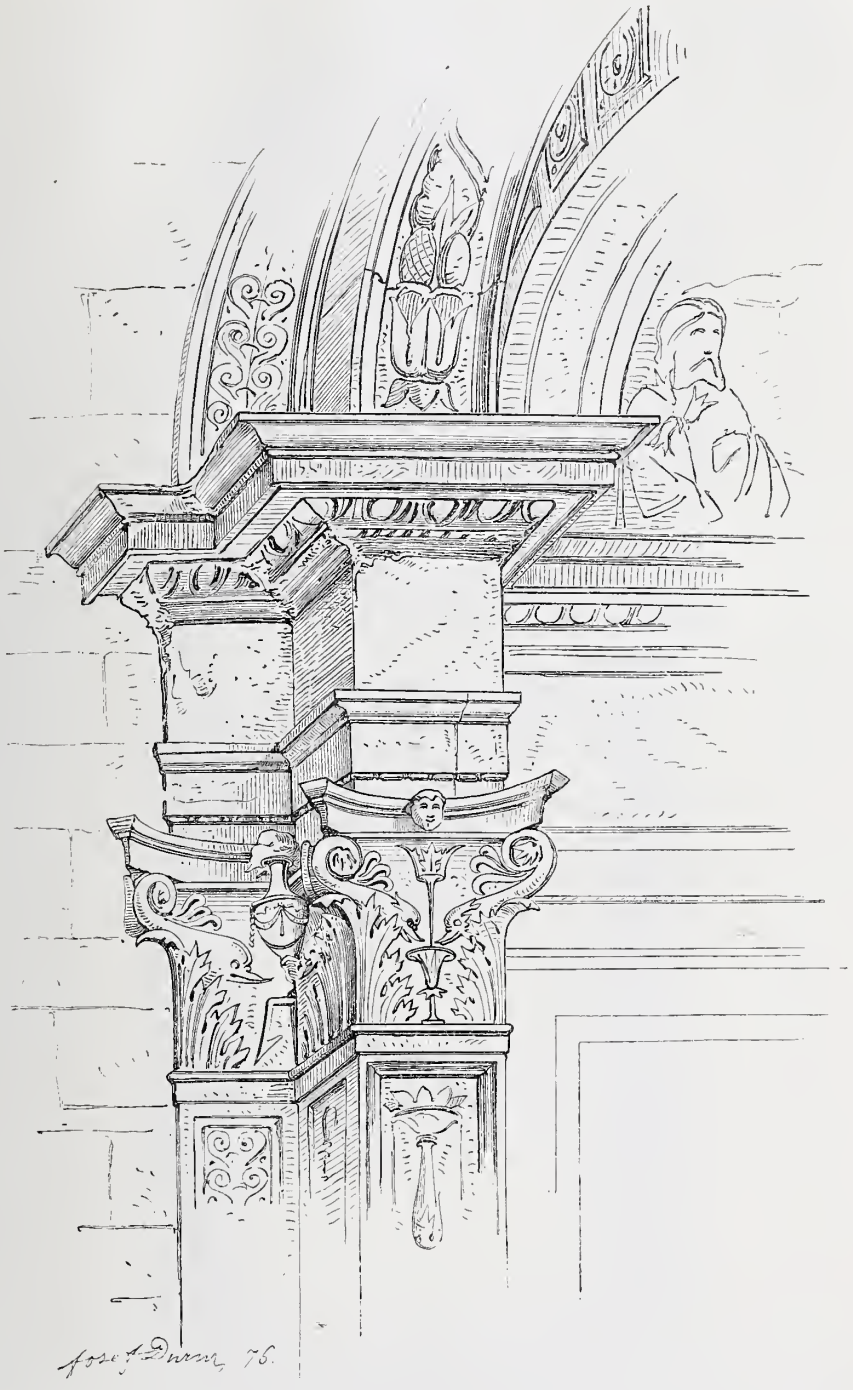
Die toskaniſchen und römiſchen Kirchen der frühen Zeit begnügen ſich mit einer einfacheren Behandlung, indem ſie auf das Übermaß von ornamentalem Schmuck verzichten und ſtatt der Säulen viereckige Pfeiler nehmen, die dann aber gleichfalls wieder ein antikes Gebälke mit Bogenverdachung und Tympanon tragen (Portalſtück der *Maria della Quercia* bei Bagnaja, vergl. Abb. 788). Der viereckige Pfeiler weicht, unter Beibehaltung der übrigen ſchmückenden Zutaten, dem korinthiſchen Pilaſter mit flachem Relief an den Eingangsportalen der Vorhalle von *S. Marco* in Rom (vergl. Abb. 789) und

---

[293] Siehe Abbildungen hiervon bei: Santo Monti a. a. O., Taf. 12–17 — ferner bei: Barelli, a. a. O., Taf. XVI, XVII–XX.

[294] Siehe: Meyer, a. a. O., Teil II. S. 225 ff.

Abb. 788.



Teilanſicht des Portales der Kirche *Maria della Quercia* bei Viterbo (Bagnaja).

in der *Badia* bei Fieſole (vergl. Abb. 790), bei der über dem Gebälke noch ein attika-artiger Aufſatz angeordnet iſt, den ein leeres Halbrund mit Eck- und Mittel-Akroterien krönt.

Abb. 789.

Eingangstür zur Kirche von *S. Marco* in Rom.

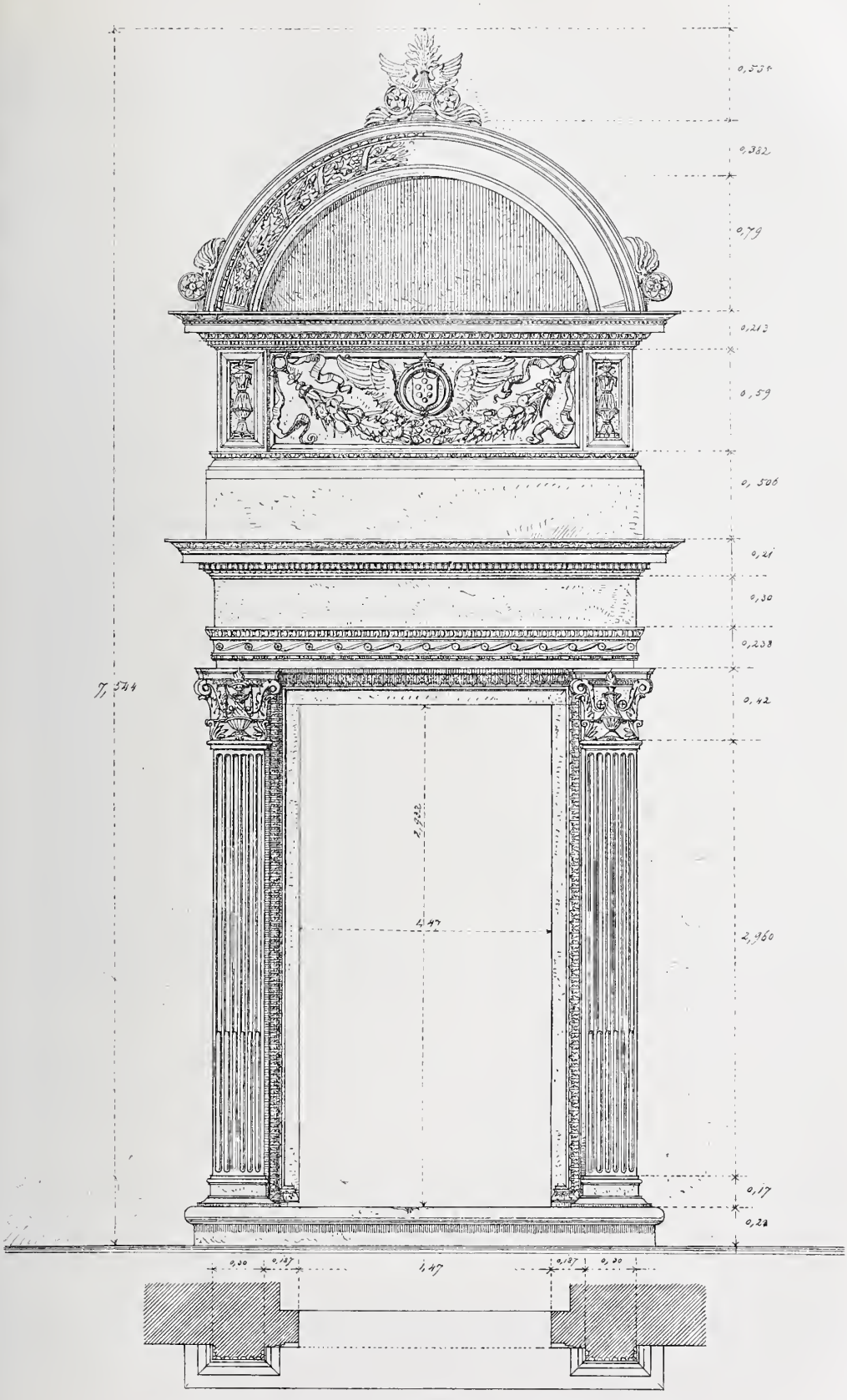


Abb. 790. Innenfeite der Eingangstür der *Badia* bei Fiefole.

Die letztgenannten Beifpiele zeigen, befonders das *Badia*-Portal, originelle und meifterhaft behandelte Profilierungen, die den Architekten erften Ranges als Verfaffer unfchwer erkennen laffen, wie dies auch der ganze, vornehm edle Aufbau bei wunderbar fchönen Verhältniffen zeigt.

Wie die Backfteinarchitektur die gleiche Aufgabe gelöft hat, fieht man an den verfchiedenen Ausführungen und den Abbildungen im Abfchnitt V (Abb. 79).

Am einfachften erweifen fich die Eingangsportale an frühen Kirchenbauten in Siena und Rom: als fchlichte Türen mit geraden oder dreieckigen Verdachungen, wie bei *S. Pietro* in *Montorio* und *S. Agostino* in Rom. Eine mit Säulen und einer Spitzverdachung verfehene Tür zeigt *S. Salvatore* in Ragufa. Bei der Anlage von drei Eingangstüren an der Hauptfront find gewöhnlich eine größere Mitteltür und zwei kleinere, ähnlich gebildete Seitentüren angeordnet (vergl. Dom in Lugano, u. a.).

Säulenportale mit gebrochenen und gefchwungenen Giebeln, mit Kartufchen und Bildwerk über und zwifchen denfelben, gehören der Barockzeit an, und wären hier beifpielsweife *S. Gregorio* in Meffina, *S. Maria in Campitelli* zu Rom und *S. Maria di Carignano* in Genua und viele andere zu nennen.

500. Türflügel aus Holz und Erz.

Gefchloffen wurden die Türöffnungen durch einfache, geftemmte, meift aus Lärchenholz angefertigte Flügeltüren oder auch durch kaffettierte Flügel mit gefchnitztem Rahmenwerk, wie z. B. an der *Colleoni*-Kapelle in Bergamo und in gleicher Weife am *Battistero* und am Dom in Parma; an letzterem find die Haupt- und Seitentüren mit gefchnitzten Rofetten in den Füllungen und mit Bronzeftiften an den Kreuzungen der Rahmenhölzer ausgeführt; hoch oben an einer Querleifte ift eingefchnitten: „MCCCCLXXXXIIII. *Luchinus Blachinus. Parmens. cocinavit*“ (wohl *concinnavit*[295]). Prächtige Holztüren find auch an der *Pazzi*-Kapelle in Florenz zu finden.

Reliefgefchmückte Erztüren, worauf fchon hingewiefen wurde, find uns in der alten Sakriftei von *S. Lorenzo* in Florenz noch erhalten; die wunderbarften, in ehernen Pfoften gehend, bleiben aber für alle Zeiten die des *Lorenzo* und *Vittorio Ghiberti* am *Battistero* in Florenz, wobei der Ruhm des *Andrea Pisano* (1336), der die erften Bronzetüren für den genannten Bau lieferte, nicht gefchmälert werden foll. An diefen find es lebensfrifche Reliefkompofitionen in Vierpaßrahmen; an den anderen find es viereckige Rahmenfüllungen, welche die figürlichen Darftellungen aufzunehmen haben. *Lorenzo Ghiberti* führte 1403—24 das eine Flügelpaar und 1425—52 das andere aus, während *Vittorio*, der Sohn *Lorenzo*'s die Pfoften der *Pisano*-Tür (1452—62) anfertigte; fie bleiben ein Wunderwerk der Kunft, und der größte Florentiner Meifter dürfte nicht zu viel gefagt haben, daß fie würdig feien, die Pforten des Paradiefes zu fchmücken. Die Türpfoften haben auf der Leibungsfläche flaches Ornament, auf der Vorderfeite Fruchtgewinde, Vögel und Köpfchen, volle und unterhöhlte Arbeit, „dabei fo naturaliftifch, als wäre der Guß über den Gegenftand felbft gemacht“. Die Oberflächen der Türen waren ehedem ganz vergoldet; Spuren davon find noch reichlich vorhanden, die zurzeit mit der Patina der Bronze zufammen fo reizvoll wirken und unferem modernen Gefchmack wohl mehr entfprechen als der urfprüngliche Zuftand.

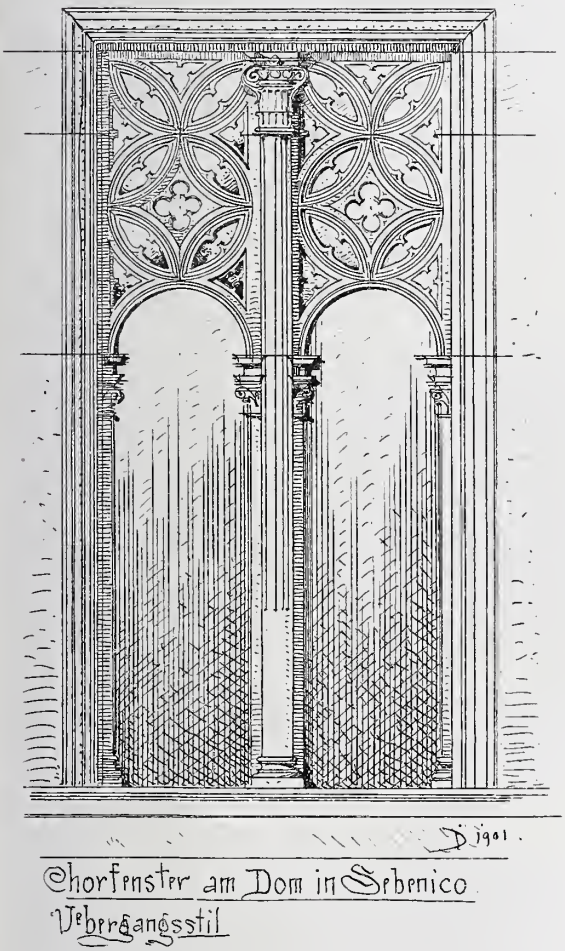
Auch *Filarete*'s eherne Türen der großen Mittelpforte von *S. Peter* (1439 bis 1445) dürfen hier nicht vergeffen werden, wenn fie auch die Kraft und den Zauber der *Ghiberti*'fchen nicht erreichen. Was Papft *Eugen IV.* am erften

[295] Siehe auch: BURCKHARDT, J. Der Cicerone ufw. Ausg. von 1898. S. 409.

Kirchenbau der katholifchen Chriftenheit zur Ausführung bringen ließ, hat Florenz überboten[296]).

Die Bronzetüren am Dom in Pifa (vergl. Abb. 922) aus der Schule des *Giovanni da Bologna* find gleichfalls Glanzleiftungen erften Ranges. Sie wurden in der Zeit von 1598—1602 gefertigt von *G. Caccini*, *Angelo Serani* und *Gaspare Mola* (vergl. *J. Supino* in der *Italia artistica* No. 16). Gute Renaiffancearbeiten find auch die drei Eingangstüren und die *Porta del Santo Camino* der *Basilica della Santa Casa* zu Loreto.

Abb. 791.



Fenfter am Dom in Sebenico.

567. Fenfterbildungen.

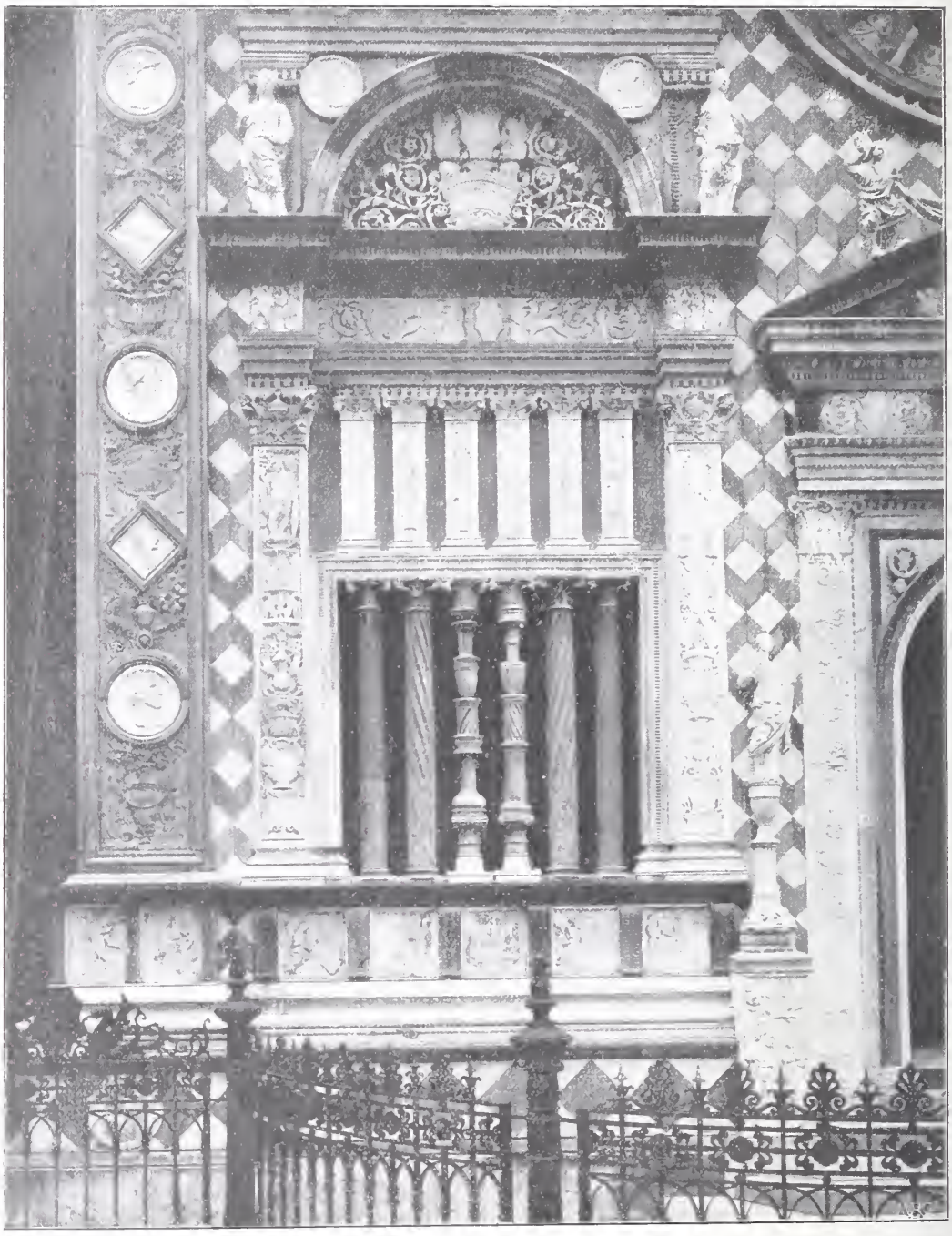
Die Mittel- und Seitenfchifffenfter find als fchlichte Rundöffnungen oder als reichere Rofen mit Speichen gebildet (Rom, Sebenico, Ragufa, Florenz), neben denen die hochgezogene Schmalform mit halbrundem Abfchluß, ganz in mittelalterlichem Sinne, vorkommt, oder fie find gerade abgedeckt und in der fpäten Zeit auch ftichbogenförmig gefchloffen. Die Umrahmungen haben dabei die einfachften Profilierungen, welche wieder ganz reichen Bildungen Platz machen.

Der Übergangsftil zeigt die Rechteckform; der Sturz ift durch ein fchlankes toskanifches Säulchen abgeftützt; unter dem erfteren befinden fich zwei gekuppelte Rundbogenfenfter mit mittelalterlichem Maßwerk (Chorfenfter am Dom in Sebenico, vergl. Abb. 791). Die frühe Renaiffance zeigt ein reiches Beifpiel eines anderen gerade überdeckten Fenfters (*Colleoni*-Kapelle in Bergamo, vergl. Abb. 792) mit einem mächtigen Aufwand von Pilaftern, kannelierten und gewundenen Säulchen und Kandelabern, Freifiguren und Medaillons. Die Verwendung bunter Marmorforten und die Überladung mit Zierformen geben dem Fenfter einen etwas profanen Charakter, den aber der eigenartige Verfchluß der Lichtöffnung durch die nahegeftellten Säulchen wieder mildert.

Auch hier ift es wieder die *Certosa* bei Pavia, welche mit der Volltönigkeit ihrer Verzierungsluft, jedoch bei klaren, guten Verhältniffen das Höchfte

296) Über den Wert diefer Arbeit fiehe auch: Meyer, a. a. O., Bd. I, S. 82.

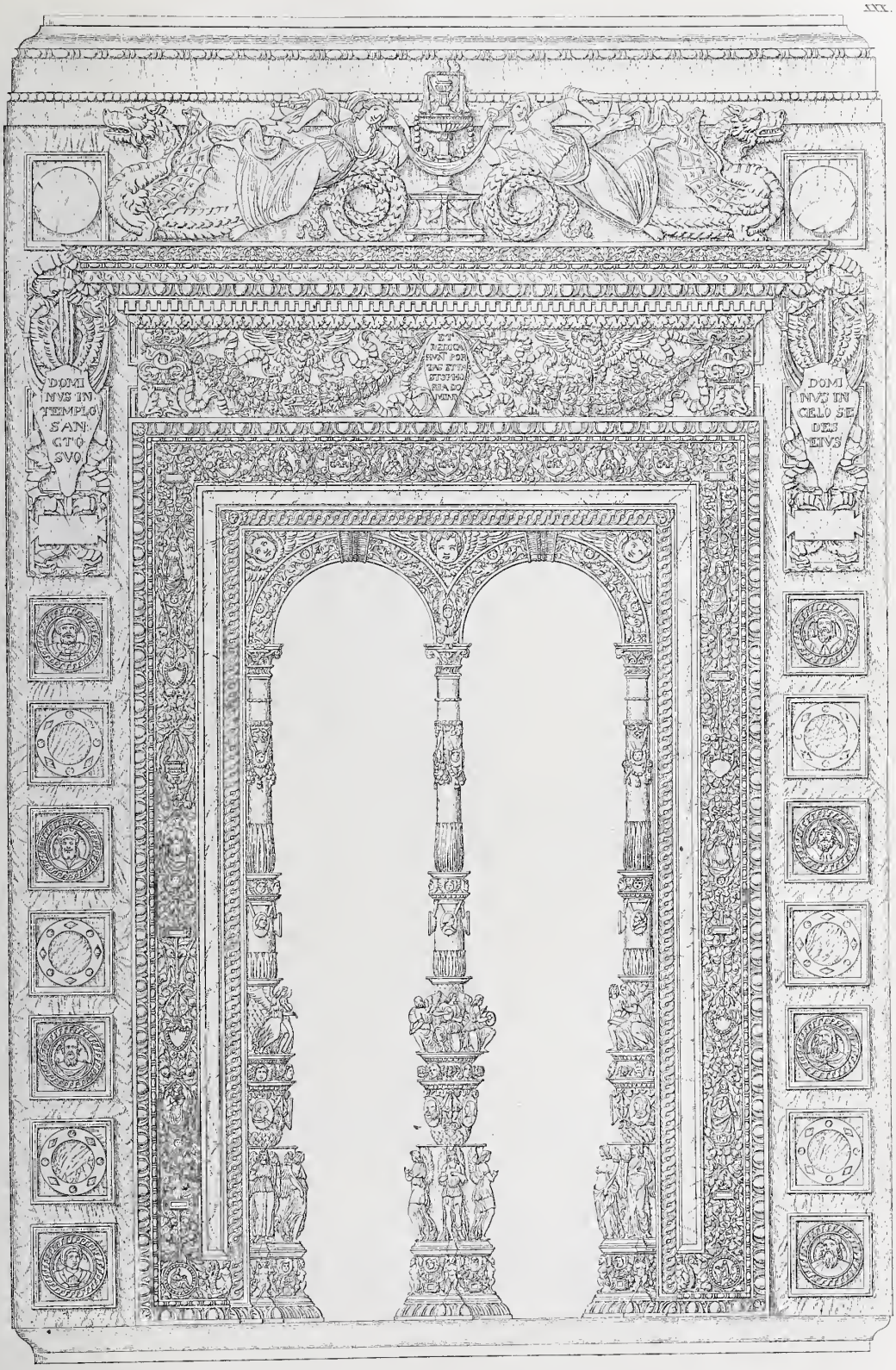
Abb. 792.



Fenſter der *Colleoni*-Kapelle in Bergamo.

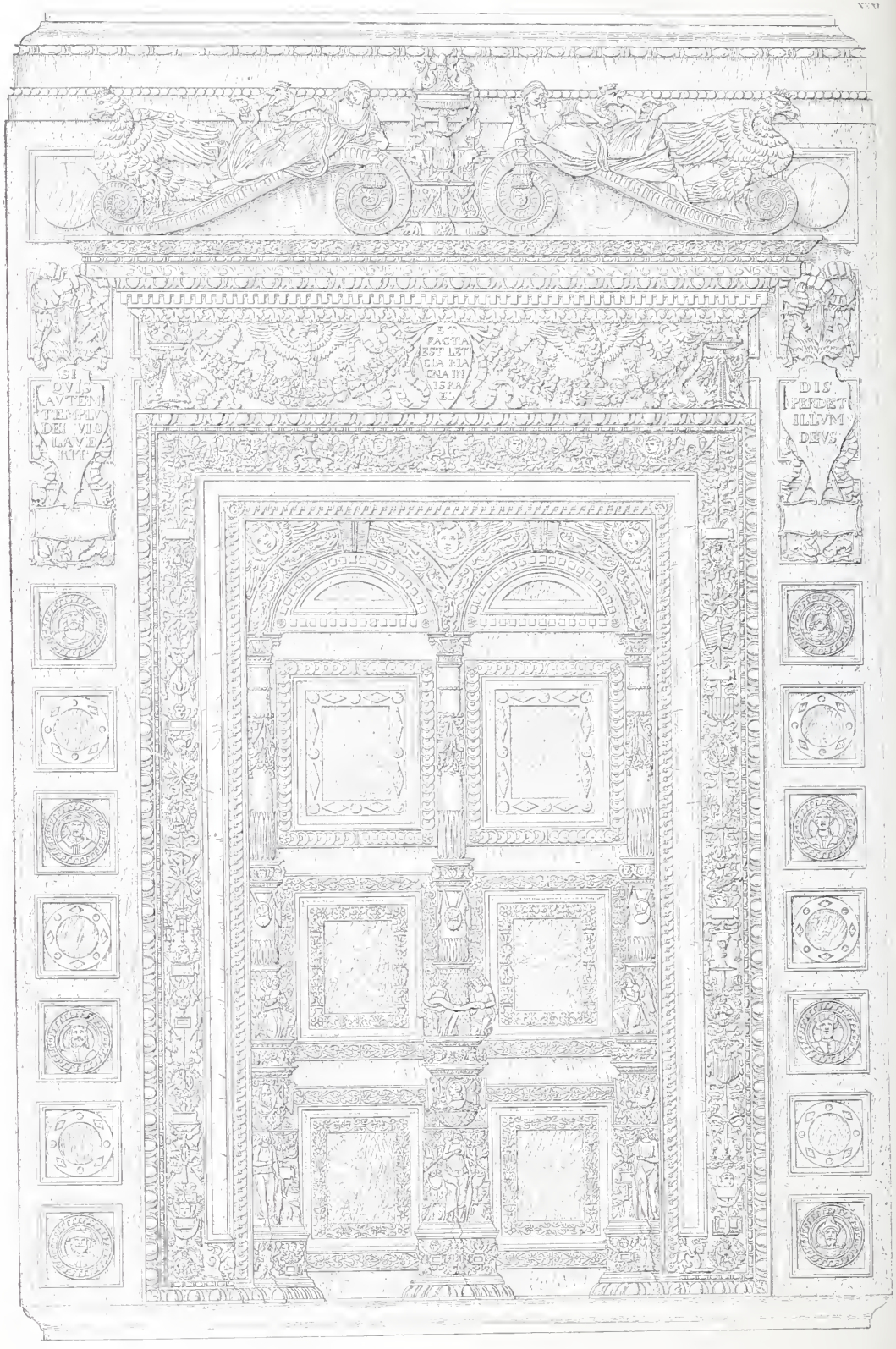
bietet. Das ſchlanke, hohe Doppelfenſter, deſſen Bogen durch kandelaberartige Stützen getragen werden, iſt von einem rechteckigen Rahmen umzogen und dieſer wieder durch einen weiteren zweiten, der durch einen Fries und eine Verdachung mit reichſtem Bildwerk bekrönt iſt; auf dem Geſimſe liegen Drachen mit geringelten Schwänzen oder Voluten, auf denen weibliche Figürchen ruhen

Abb. 793.



Fenſter der Hauptfaſſade an der Kirche der *Certosa* bei Pavia [292]).

Abb. 794.

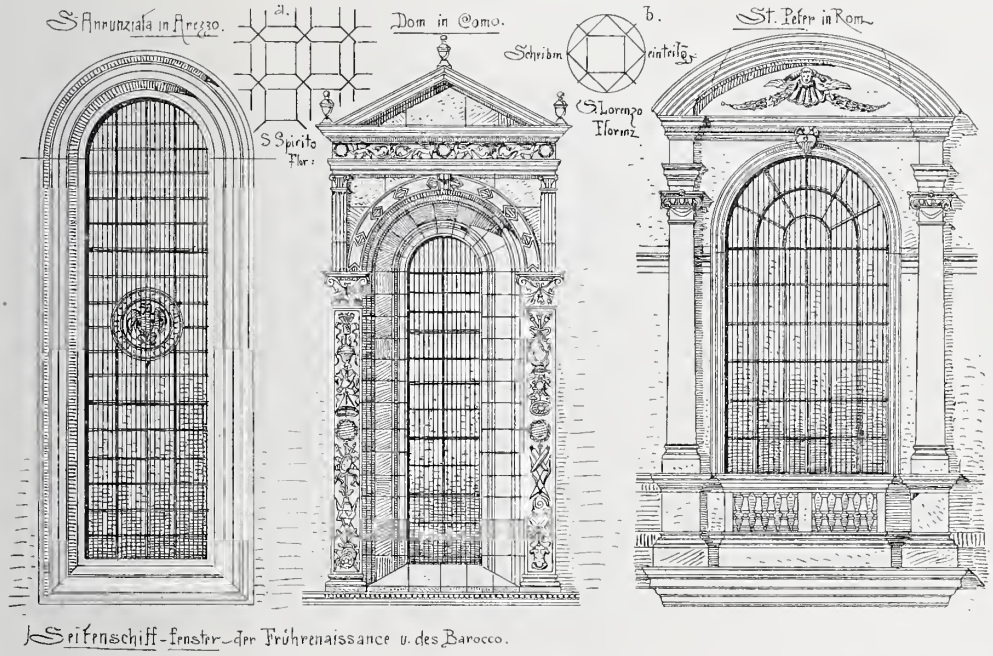


Fenſter der Hauptfaſſade an der Kirche der *Certosa* bei Pavia [202]).

oder die einen zwiſchengeſtellten Kandelaber bekränzen. Das Ganze hebt ſich auf einem Grunde von viereckigen Füllungen mit Medaillons und Wappenſchilden ab — das Stolzeſte, was oberitalieniſche dekorative Plaſtik an einem Architekturteil je geſchaffen! (vergl. Abb. 793 u. 794[292]).

Ähnlich haben auch die Meiſter des Domes in Como keine Mittel geſcheut, um ihre in der Grundform romaniſchen Fenſter mit den abgeſchrägten Leibungen durch Pilaſter und Giebel ornamental bedeutend zu geſtalten, während wieder die Toskaner in den Umrahmungen der Fenſter ſo ſchlicht und einfach bleiben, als dies nur möglich iſt; (vergl. auch *S. Annunziata* in Arezzo, *S. Spirito* in Florenz und Abb. 795).

Abb. 795.



Äußere Fenſterumrahmungen in Arezzo, Como und Rom.

Der Barockſtil verwendete breitere Lichtöffnungen und gab dieſen Umrahmungen, die ſich von denjenigen der gleichzeitigen Palaſtfenſter nur wenig unterſcheiden (vergl. Abb. 795).

Von der Art der Umrahmung eines großen Roſenfenſters aus der ſpätern Zeit, gibt die am Dome zu Lugano ein Bild (vergl. Abb. 796).

Die altchriſtliche Architektur war beim Kircheninnern dem Lichte freundlich; man liebte helle Räume. Die in Rom übliche Lichtzufuhr geſchah in feierlicher, ſchöner Weiſe durch die Fenſter der Hochwände, während in Ravenna auch die Seitenſchiffe und Apſiden Lichtfenſter erhielten, was, wie geſagt, mit der Stellung des Altars nach Weſten oder Oſten zuſammenhing, den die römiſchen Chriſten gegen Abend, die ravennatiſchen gegen Sonnenaufgang ſtellten.

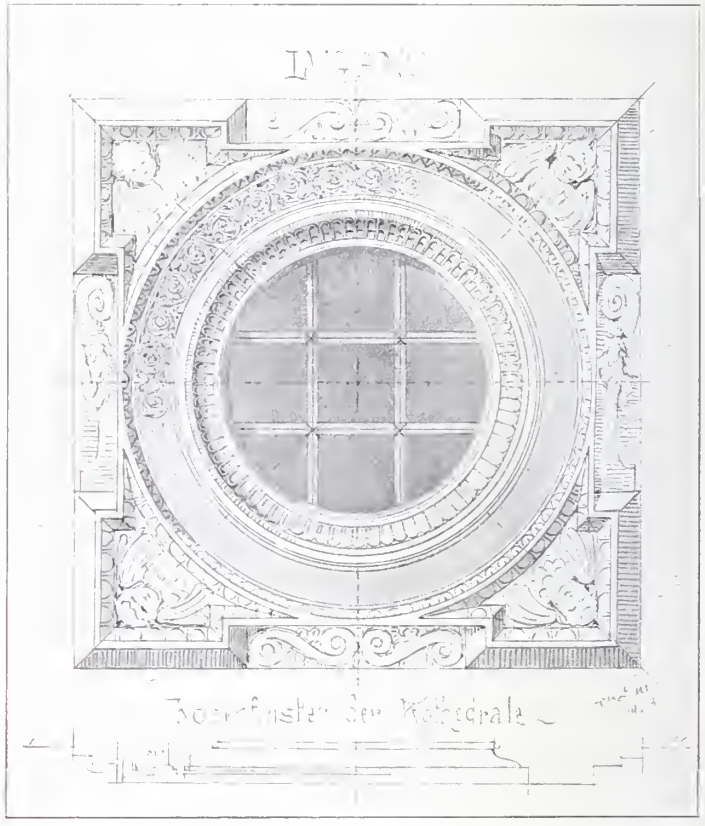
Während des Mittelalters ſperrte man das Tageslicht auch in Italien durch dunkle, farbige Fenſterſcheiben ab. Die Rennaiſſance konnte dieſe wegen des reichen farbigen Schmuckes der Wandflächen- und Deckenmalereien nicht brauchen und begnügte ſich mit hellen Plangläſern oder Butzen, die in gefälligen

Muſtern durch Bleifaſſung angeordnet wurden. Klares, ſchönes Tageslicht; alle myſtiſchen Effekte ſind ausgeſchloſſen!

568. Verglaſungen der Fenſteröffnungen.

Der Verſchluß der Fenſteröffnungen durch Gläſer war, wie dem Altertum, ſo auch der frühchriſtlichen Zeit bekannt, der Gebrauch aber beſchränkt. Durchbrochene Steintafeln und Holzgitter, transparente Gipſe, Gipsſpate *(fenestrae gypseae)* mußten dafür Erſatz leiſten. Die Proto-Renaiſſance bediente ſich im Chor von *S. Miniato* noch dünner, geſchliffener, heller Marmorplatten als Fenſterverſchluß, welche des Morgens, wenn die Sonne noch nicht hoch ſteht, ein warmes gelbliches Licht in zauberhafter Weiſe in den Raum fallen laſſen. Ähnliche Vorrichtungen ſind auch im Dom zu Orvieto.

Abb. 796.



Roſenfenſter am Dom in Lugano.

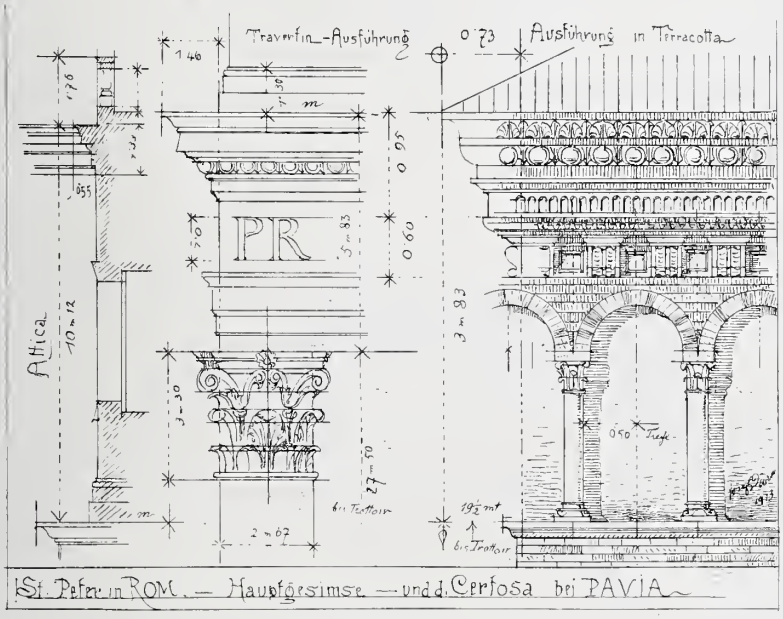
Geſchmackvolle Muſterungen der Verbleiung waren übrigens in den Jahrhunderten vor der Renaiſſance ſchon üblich; man nahm auch mit kleinen runden Butzen vorlieb, die auf der Reichenau ſchon unter Abt *Linthar* (934—49) als Verſchluß von Kirchenfenſtern erwähnt werden[297]).

Die Fenſter eines Wandelganges in der *Certosa* bei Florenz beſitzen noch gemalte Scheiben, Buntmalereien auf durchſichtigem Glaſe, in der Kompoſition und in den Farbengebungen denen in der *Laurenziana* zu Florenz verwandt. Die äußerſte Seitenkapelle von *S. Maria Novella* in Florenz, links vom Chor und vom Eintretenden, beſitzt gleichfalls noch zwei Fenſter mit Malereien auf durchſichtigem Glaſe, die einen *Mediceer*-Schild tragen; bei dieſem kommen die fünf roten Bälle auf gelbem Grunde und gelbe Kreuze auf blauem Felde vor. Die Kapelle unmittelbar neben dem Chor links zeigt noch Reſte einer urſprünglichen, aber einfachen Renaiſſance-Verglaſung. Die gleiche Kirche hat im Rundfenſter der Langwände des Mittelſchiffes Butzen aus hellem Glas mit einem Wappeneinsatz in der Mitte aus hellem und farbigem Glas. Im Tranſept zeigt das Roſenfenſter die Butzen ſchuppenartig geordnet. Als koſtbare Buntfenſter ſind noch die in den Seitenkapellen der *Certosa* bei Pavia zu erwähnen.

[297]) Vergl.: Geiges, F. Der alte Fenſterſchmuck des Freiburger Münſters. Freiburg 1902. S. 30.

S. Lorenzo in Florenz hat mäßig große quadratiſche Scheiben aus hellem, gewöhnlichem Glaſe, während das Rundfenſter im Chor der Sakriſtei Butzen mit einem farbigen Rundſtück aufweiſt. Die Fenſter der berühmten *Mediceer*-Kapelle in *S. Lorenzo* ſind mit je ſechs einfachen weißen Gläſern geſchloſſen. In *S. Spirito* zu Florenz ſind die Fenſter gleichfalls mit weißem Glaſe von quadratiſcher Form (68 Stück für jedes Fenſter) verſehen und tragen im Mittelfeld ein buntes Medaillon (Adler mit bunter Bordüre, vergl. Abb. 795). Ein kleines Fenſter über dem Altar einer Seitenkapelle iſt, zur Hälfte etwa, mit einem bunten Wappen von Putten gehalten, dunkel verglaſt; darüber aber folgen wieder helle Scheiben mit gut gemuſterter Bleifaſſung.

Abb. 797.



Hauptgeſimſe.

Ein Fenſter der *Maddalena de' Pazzi* (*Via de' Pinti* in Florenz), Seitenkapelle links, iſt von einer ſchmalen bunten Bordüre eingefaßt, hat weiße, perlmutterartige Butzen, bunte Hornaffen, und in der Mitte ein farbiges Medaillon mit einem Wappen (Löwe und Eber als Wappentiere), ein anderes zeigt dagegen eine figürliche Kompoſition.

569. Bildung der Traufgeſimſe.

Die Traufgeſimſe tragen meiſt den antiken Charakter und beſtehen ſonach aus Architrav, Fries und Corona, mehr oder weniger reich in den Einzelheiten durchgebildet. Der Architrav iſt mehrfach abgeplattet, der Fries glatt oder auch mit Rundſtücken und Feſtons geſchmückt; die Hauptgeſimſe ſind nur an der ſchützenden Platte mit krönenden und ſtützenden Gliedern verſehen oder mit Eierſtäben, Zahnſchnitten und Konſolen beſetzt, übereinſtimmend mit dem normalen antiken korinthiſchen Traufgeſimſe, wie dies bei der Kapelle des *Palazzo Turchi*, den Kirchen *S. Caterina* und *S. Maria delle Nevi* in Siena der Fall iſt.

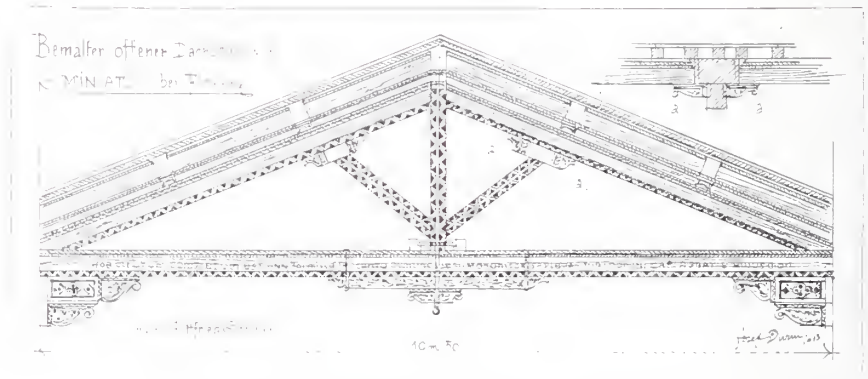
Die *Osservanza* in Siena hat ein einfaches Konſolengeſims ohne Fries und Architrav, der Dom in Como die reichſte Geſimsgliederung mit Echinosleiſte, Zahnſchnitten und Konſolen.

S. Lorenzo in Florenz zeigt die vornehme, einfache Faſſung ohne Aufwendung dekorierter Zierglieder, das Hauptgeſims ohne Zahnſchnitte und Konſolen. Die Bildungen der Hauptgeſimſe an zweien der mächtigſten Kirchenbauten, der *Certosa* bei Pavia und der *Peters*-Kirche zu Rom, das eine aus Backſteinen, das andere aus Werkſteinen (Travertin) gibt die Abb. 797. Der gleiche Zug geht auch bei den Giebelgeſimſen durch, wie die Ausführungen bei *S. Agostino* in Rom, *S. Giorgio* in Venedig u. a. m. beweiſen.

570. Geſtaltung und Wirkung der Innenräume.

Die Geſtaltung und Wirkung des Inneren wird in erſter Linie durch die Grundriß-Anordnung bedingt, iſt alſo von der ein- oder mehrſchiffigen Anlage abhängig, dann von der Art der Deckenbildung und ſchließlich von der Gliederung der Wände. Daß die Anordnung der Fenſter, ihre Größe und ihr Verſchluß, die Art der monumentalen Malerei und Plaſtik ein gewichtiges Wort noch mitzuſprechen haben, wurde bereits erwähnt. Den Eindruck des Erhabenen muß der architektoniſche Aufbau geben; der des Prächtigen hängt von der Koſtbarkeit der Materialien und der Beſchaffenheit der dekorativen Ausſtattung des Inneren in ſeiner Geſamtheit ab.

Abb. 798.



Offener Dachſtuhl von *S. Miniato* bei Florenz.

Das Glänzendſte wurde hier von der Renaiſſance verſucht und auch verwirklicht, wie die *Certosa* bei Pavia, *St. Peter* und die großen Baſiliken in Rom, ausgezeichnet durch eine edle Auffaſſung, beweiſen. Eine Überfülle der vornehmſten Bauſtoffe, von Marmor und Edelmetallen, Stuckierung und Malerei, bei höchſter Prachtentfaltung, weiſen die Kircheninneren des Barockſtils auf. (Vergl. *Il Gesù* in Rom und die Kirchen Süditaliens in oft widerwärtiger Aufdringlichkeit.)

571. Decken und Dachſtühle.

Mit dem ſog. offenen Dachſtuhl als Decke, aber bei bunter Bemalung desſelben, begnügt ſich die Proto-Renaiſſance in *S. Miniato* und ohne ſolche die frühe Renaiſſance in *S. Francesco al Monte* bei Florenz, in *S. Francesco* in Rimini (vergl. Abb. 798 u. 799).

Ihm folgt die wagrechte Holzkaſſettendecke, nach antikem Vorbilde aus guter alter Zeit, mit quadratiſchen oder rechteckigen Füllungen bei winkelrecht ſich durchſchneidenden Rahmenhölzern, die Kreuzungspunkte mit Roſetten beſetzt. Die beiden ſchönſten dieſer Art dürften diejenigen von *Marco de'Dolci* (1467—71) in *S. Marco* (ſiehe die nebenſtehende Tafel VIII) und diejenigen von

Handbuch der Architektur II. 5, 2. Aufl.
J. M. Gebhardt's Verlag, Leipzig.

Nach einer Aufnahme des Verf.

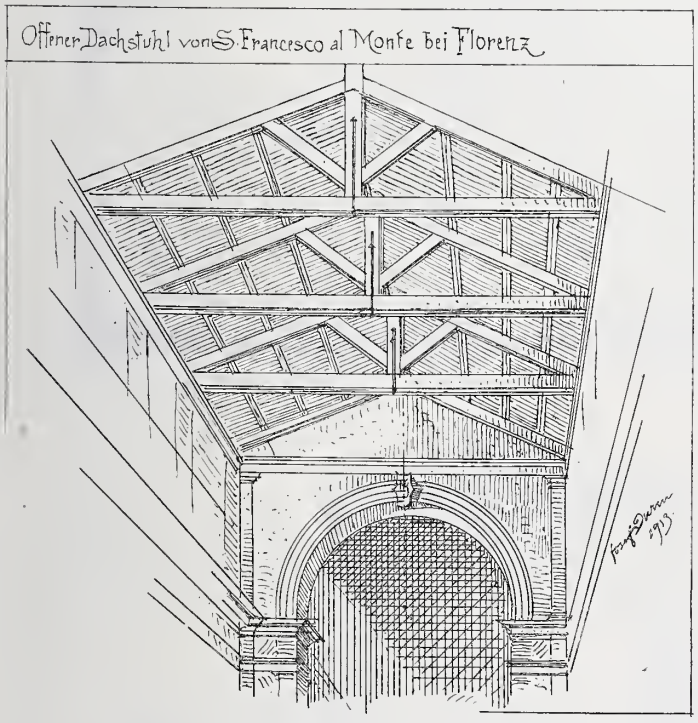
Kassettendecke der Kirche von S. Marco in Rom.

Giuliano da Sangallo[298]) in *S. Maria Maggiore* zu Rom ausgeführte ſein. Die erſtere nach nebenſtehender Tafel in Blau, Violett und Gold gehalten, die letztere in Weiß und Gold, bei „weiſe gemäßigtem Reichtum goldener Zierraten auf weißem Grunde, den man ſonſt nur ſelten findet."

Eine ſehr glänzende Leiſtung in dieſem Sinne iſt auch die noch ſtrenge eingeteilte Decke des Domes in Piſa vom Ende des XVI. Jahrhunderts (ſiehe die Tafel V). Eine weiß auf blauem Grunde gemalte Kaſſettendecke der frühen Zeit (1497, von *Pier' Antonio dell Abbate)* iſt im Obergeſchoß der *Scuola del Santo* in Padua gut erhalten.

Von dem aus der Deckenbalken-Konſtruktion hervorgegangenen Prinzip der Kaſſetten-Einteilung weichen die Holzdecken der ſpäteren Periode ab; eine willkürliche, ohne alle organiſche Verbindung mit dem Innern ſtehende Einteilung – ein Spiel von Vielecken, Rundfiguren, geſtreckten Spitzfüllungen u. dergl. – verdrängt die organiſch gegliederte alte Form. Alle dieſe Decken ſind im natürlichen Holzton belaſſen oder in bunter Bemalung ausgeführt.

Abb. 799.



Offener Dachſtuhl von *S. Francesco* bei Florenz.

„Von glücklich gemiſchtem, architektoniſchem und vegetabiliſchem Reichtum" iſt von der erſten Gattung die gut geſchnittene Decke der *Badia* in Florenz zu erwähnen (1625 von *Segaloni* ausgeführt), unter den farbigen die der *Annunziata* von *Ciro Ferri* und als eine bunte und barocke Arbeit die vergoldete Decke in *S. Apollonia* in Florenz. Als gleichfalls ſchon ausgeartet, aber „als freies Prachtſtück" iſt die Decke von *S. Stefano de' Cavallieri* in Piſa, nach 1600 hergeſtellt, zu nennen und als Arbeit um 1550 noch die Kaſſettendecke der Kirche *S. Pietro* in Perugia erwähnenswert und als ſchönes Stück einer „Holzwölbung" die Decke im rechten Seitenſchiff von *S. Giacomo dell' Orto* in Venedig.

Die ſtattlichſten und prächtigſten Kaſſettendecken bietet der römiſche Barock mit ſeinen oft bizarren Geſchränken, bei denen außer der reichen Verwendung von Gold die Farben Blau, Rot, Grün und Weiß angewendet ſind. Die meiſten wurden um die Zeit von 1600 hergeſtellt und unter dieſen mit die

[298]) *Vasari* ſchreibt die Decke dem *Antonio* zu. — Im Maiheft 1892 der *„Rassegna d'Arte"* ſucht man *Alberti* als Meiſter derſelben feſtzuſtellen.

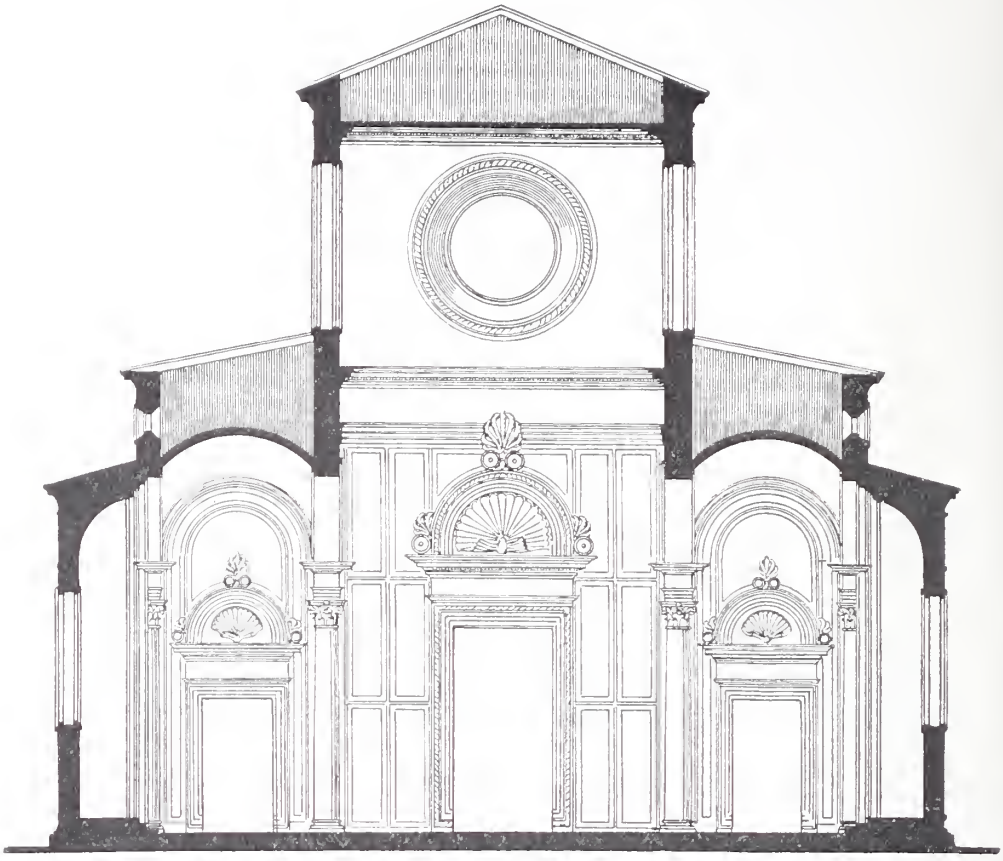


Abb. 800. Schnitt durch den Kapellenkranz von *S. Spirito* in Florenz [299]).

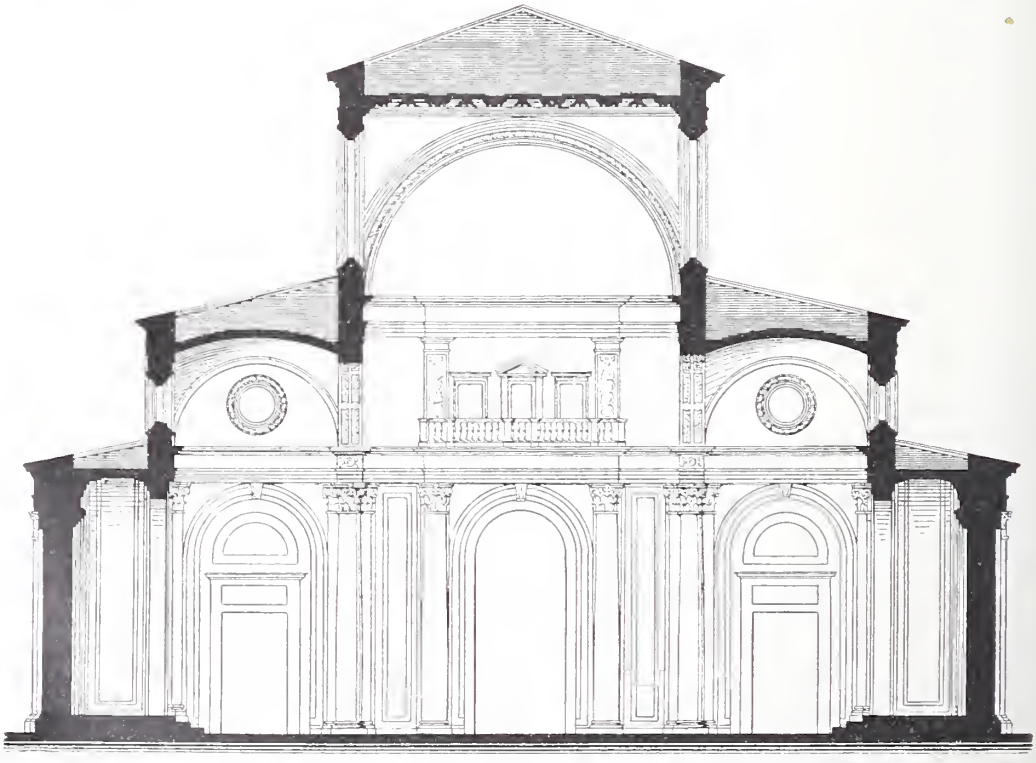


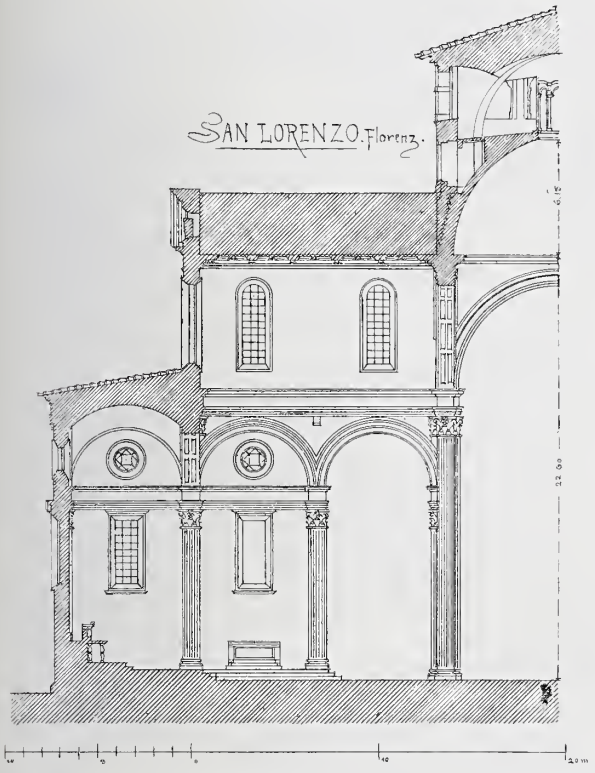
Abb. 801. Zweiter Schnitt durch *S. Lorenzo* mit den Kapellen in Florenz [283]).

[299]) Laspeyres. Die Kirchen der Renaissance in Italien. Bl. VII.

prächtigſte in *S. Maria in Trastevere* zu Rom. Andere ſind in *S. Crisogono*, *S. Cesareo*, *Araceli*, im *Lateran*, in *S. Agnese fuori le Mura* uſw. zu finden. Manche derſelben wurden auch in den letzten Jahrzehnten in der alten Farbengebung erneuert.

Gewölbte Stein- und gerade Holzdecken ſind im Innern der großen Baſiliken des *Brunellesco*, in *S. Lorenzo* und *S. Spirito* zu Florenz ausgeführt, bei denen die Mittelſchiffe die wagrechte Überdeckung zeigen, während die Seitenſchiffe und die Vierungen gewölbt ſind, letztere in Form von mäßig entwickelten Kuppeln (Inneres von *S. Spirito*, Abb. 800[299]) und *S. Lorenzo*, Abb. 801[283]), in Florenz).

Abb. 802.



Schnitt durch das Tranſept mit der Vierungskuppel der *S. Lorenzo*-Kirche in Florenz.

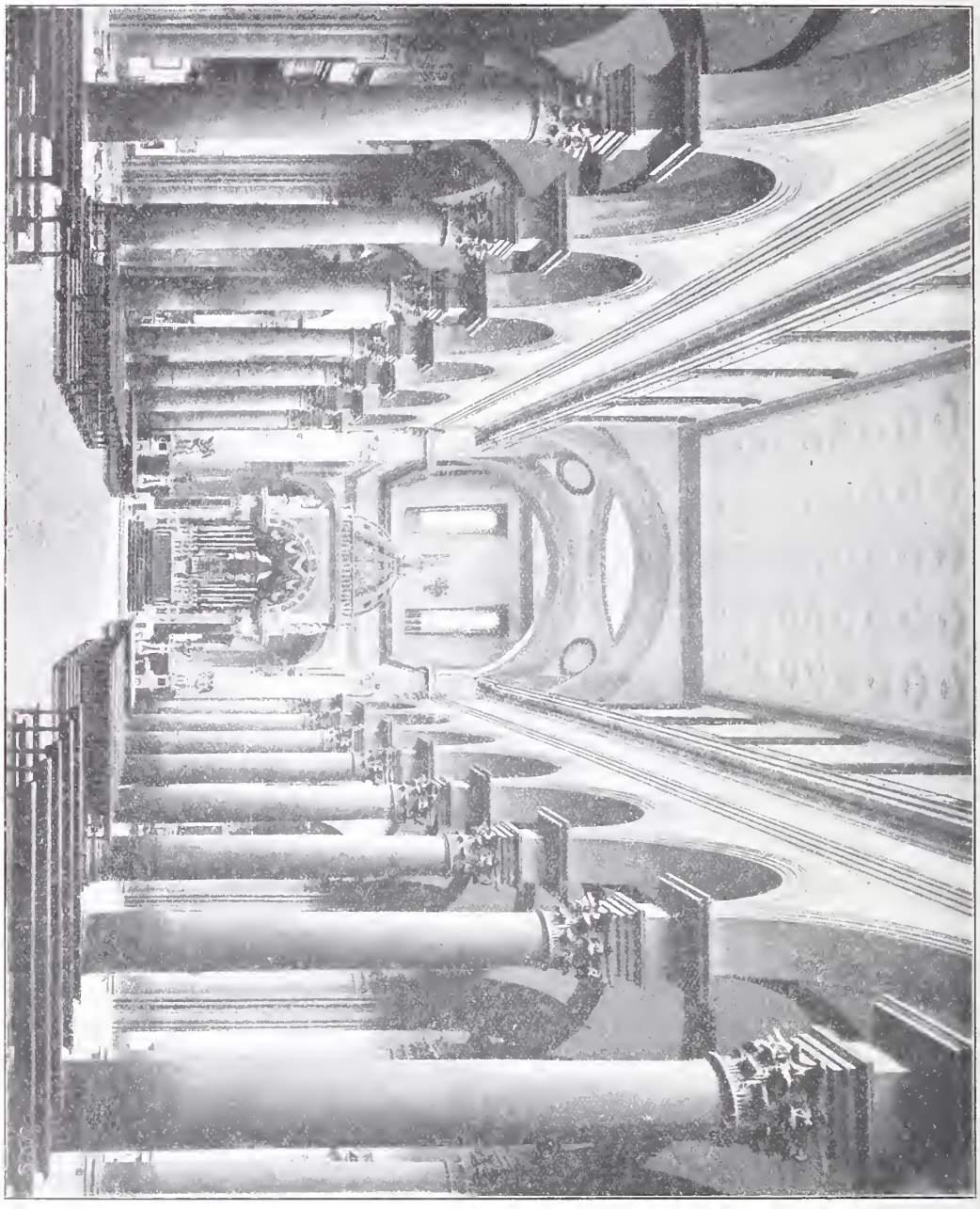
Vollſtändige Wölbungen in allen Teilen zeigen uns u. a. die ſchon angeführten Kirchen des Übergangsſtils: *S. Maria della Catena* in Palermo, der Dom in Sebenico und aus der frühen Renaiſſance der Dom in Como, ſowie *S. Andrea* in Mantua. Bei letzterer bediente ſich *Alberti* der kaſſettierten Tonnengewölbe, die dann, mit und ohne Stichkappen, ein bevorzugtes Motiv der ſpäten Renaiſſance bleiben (vergl. *S. Giorgio* in Venedig, *S. Domenico* in Bologna und *St. Peter* in Rom, Abb. 805 u. 806).

Den einzigen ſehr weſentlichen Einfluß auf die Form der Renaiſſancewölbungen behielt die Antike, deren mächtige Leiſtungen auf dem Gebiete der Wölbekunſt noch in größerem Umfange erhalten waren als heute, beſonders in den großen Thermen-Anlagen.

Das Mittelalter konnte unter ſolchen Verhältniſſen der Renaiſſance wenig bieten; ſie fühlte ſich durch die größeren konſtruktiven Leiſtungen der Antike viel mächtiger angezogen und verhielt ſich gegenüber den vermeintlichen Errungenſchaften der erſtgenannten Kunſtepoche eher ablehnend. In dieſem Sinne iſt der Widerwille der Renaiſſance gegen das Kreuzgewölbe bezeichnend, das *Baccio Pintelli* (1580) noch in ſeinen Kirchen, aber ohne Gurten anwendete. „*Dolcebuono* war der letzte, der mit Gurten und oblongen Kreuzgewölben leichte und edle Wirkung erzielte“ und zwar im *Monastero Maggiore* zu Mailand. In *S. Agostino* in Rom behielt *Pintelli* die mittelalterlichen, vortretenden Diagonalrippen noch bei, vernachläſſigte aber, wie geſagt, die Trennungsgurten zwiſchen den einzelnen Jochen.

Mehr Gnade fand das „verhehlte“ Kreuzgewölbe, das gegen den Scheitel zur ſphäriſchen Fläche ausgebildet ward und ſich in dieſer Form beſſer zur Aufnahme von Flächendekorationen eignete.

Die vorherrfchenden Formen blieben die Tonnengewölbe mit halbkreisförmigem oder elliptifchem Querfchnitt, befonders diejenigen mit einfchneidenden Stichkappen, dann das echte und unechte Kugelgewölbe (böhmifche Gewölbe),



Anficht des Innenraumes der Kirche von *S. Spirito* in Florenz.

Abb. 803.

fowie das Kugelgewölbe auf Pendentifs, und bei Apfiden und Kapellen das reine Viertelkugel- oder Nifchengewölbe.

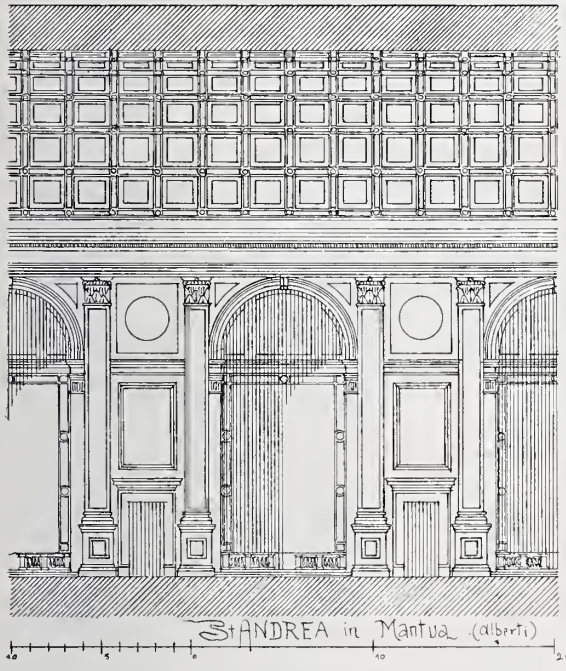
Die Wölbflächen wurden entweder fchlicht mit Putz überzogen oder durch Kaffettierungen belebt (*S. Andrea* in Mantua, Abb. 804), mit Malereien bedeckt (Chor

von *S. Maria del Popolo* in Rom mit der farbenprächtigen Dekoration des *Pinturicchio*), mit Stuckverzierungen vollſtändig überſät, wie an Kuppelgewölben der *Madonna delle Grazie* in Brescia (vergl. Abb. 807) oder mit Stuck und Malerei zugleich geſchmückt, wie an den Gewölben der Seitenkapellen in *S. Maria sopra Minerva* zu Rom.

572. Wandflächen und gewölbte Decken, ihre Dekoration und Gliederung.

Die Gliederung und Dekoration der Wandflächen in den Mittel- und Seitenſchiffjochen ſind bedingt durch die Anordnung der Lichtöffnungen, durch die Maſſen der umſchließenden und ſtützenden Elemente und durch Beſonderheiten in der Dispoſition des Grundriſſes, wohl auch manchmal durch die gewählte Art der Überdeckung.

Abb. 804.



Längenſchnitt (Teilanſicht) von *S. Andrea* in Mantua.

Von der Löſung der Aufgabe bei einſchiffigem Innern mit Kapellenanlagen ſei daran erinnert, daß *S. Francesco* bei Florenz den ſog. offenen Dachſtuhl und *S. Maurizio* in Mailand eine überwölbte Decke hat (vergl. Abb. 808).

In beiden Fällen wurden beſtimmte Teilungen in Joche durchgeführt, die durch Pilaſter markiert ſind. Dasſelbe iſt bei den gewölbten Kirchen der ſpäteren Zeit der Fall, woſelbſt die Stützpunkte durch vorgeſtellte Säulen in antikem Sinne (Thermen-Anlagen) beſonders betont ſind.

Ruhen die Hochſchiffmauern und deren Decken auf Pfeilern, wie dies *Alberti* in *S. Andrea* in Mantua ausgeführt hat oder wie es bei *St. Peter* der Fall iſt, dann nimmt die Renaiſſance das gleiche wirkungsvolle Motiv auf, deſſen ſie ſich an Palaſtfaſſaden mit ſo großem Erfolge bediente (*Cancelleria* in Rom, *Palazzo Bevilacqua* in Verona) — die rhythmiſche Travée, und wirkt damit ebenſo bedeutend wie im Profanbau. Noch eigenartiger aber wird die Wirkung, wenn die Pfeiler durch zwiſchengeſprengte Bogen in zwei Stützen aufgelöſt ſind, wie bei *S. Salvatore* in Venedig, und dieſe mit ſchmalen Tonnengewölben, gleichſam erweiterten Gurtbogen, im Mittelſchiff überſpannt werden, zwiſchen denen kleine Kuppeln auf Pendentifs ſich erheben. Die Tonnengewölbe im Mittelſchiff ſetzen ſich dabei nach den Seitenſchiffen fort, während die niedrigen Bogen zwiſchen den Pfeilern zu Stirnbogen von dahinter liegenden Kuppelgewölbchen im Seitenſchiff werden.

Tritt die Säule als Stütze der Mittelſchiffwand wieder in ihr altes Recht, dann nimmt ſie auch das antike Gebälkſtück zwiſchen Kapitell und Bogenanfänger auf, wie bei den beiden Baſiliken des *Brunellesco* in Florenz, bei denen ſie die in der ſpät-römiſchen und mittelalterlichen Kunſt auftretende Verarmung durch eine Zwiſchenform wieder gut zu machen ſucht. Über der Bogenſtellung

auf Säulen bleibt bei den genannten Florentiner Bauten die Mauerfläche ohne weitere Teilung; nur die langgeftreckten Fenfter beleben fie (vergl. Abb. 803).

Wie aber bei den Hallen und Höfen die einzelftehenden Säulen verlaffen wurden und die zu zweien gekuppelten an ihre Stelle traten, fo vollzog fich die

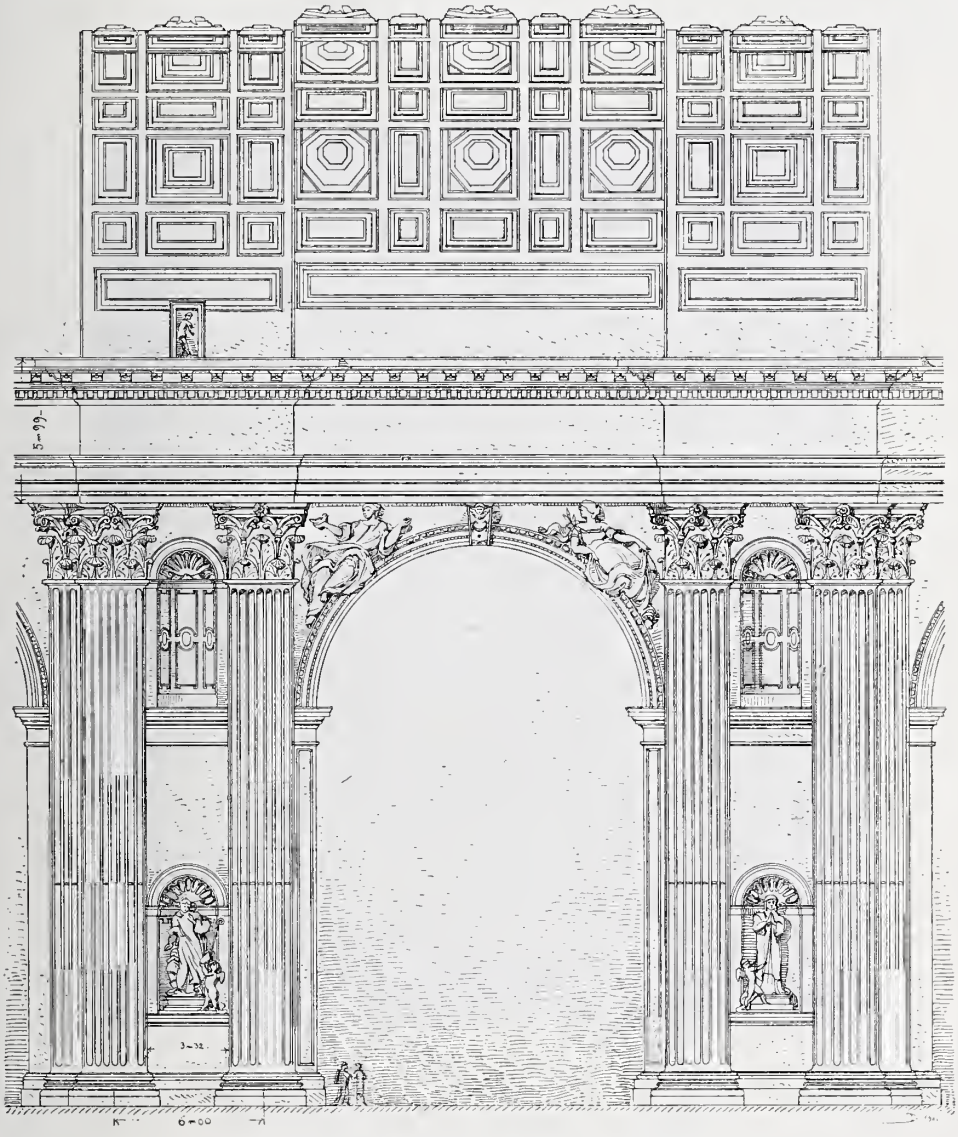
Abb. 805.

Längenfchnitte (Teilanfichten) der Kirchen *S. Giorgio* in Venedig und *S. Domenico* in Bologna.

gleiche Wandelung bei den Mittelfchiffftützen, wobei auch diefe der von *Alessi* eingeführten Neuerung folgten. (Vergl. die fchöne, dreifchiffige, von einem Kapellenkranz umgebene Kirche von *S. Siro* in Genua; die Säulen ftehen dort auf einem gemeinfamen Sockel; die Schäfte find monolith und aus weißem Marmor;

das von ihnen getragene antike Gebälke beſteht nur aus einem zweifach abgeplatteten Architrav mit einer Hängeplatte darüber; Engelsköpfe mit Flügeln und Rankenornamenten ſchmücken die Vorderſeiten der Architrave.)

Abb. 806.



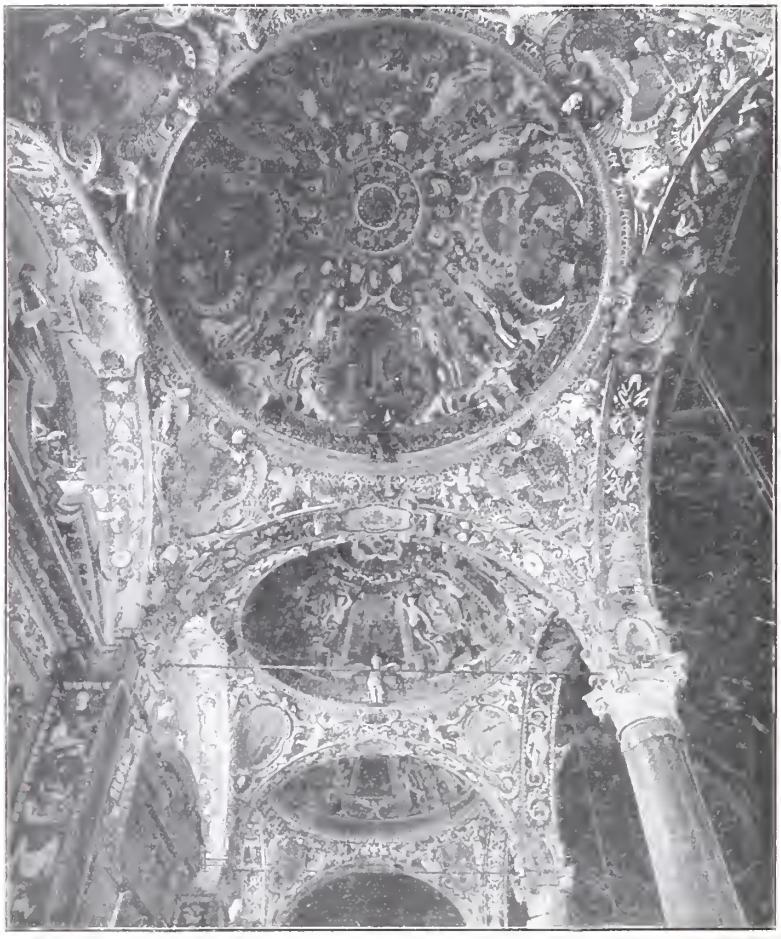
Längenſchnitt (Teilanſicht) von *St. Peter* in Rom.

Zu vieren gekuppelt, auf gemeinſamem Poſtament ſtehend und zunächſt ein vollſtändiges antikes Gebälk aufnehmend, ſehen wir die Säulen in *S. Giorgio dei Genovesi* in Palermo als Mittelſchiffſtützen (vergl. Abb. 809).

Die Florentiner Baſiliken begnügen ſich damit, bei allen architektoniſchen, Gliederungen den geſchliffenen Sandſtein der Gegend unverfälſcht zu zeigen ziehen die Wandflächen mit weißem Putze ab und laſſen dies als einzige Dekoration gelten. Anders die Genueſen, anders die Venezianer, überhaupt anders

die Norditaliener gegenüber ihren Stammesgenoffen im Süden, welche Farben verlangen und der vergänglichen und monumentalen Polychromie die größten Opfer bringen. Wie weit hier gegangen werden kann, dafür geben die Wände und die Decke der einfchiffigen Sixtinifchen Kapelle in Rom beredtes Zeugnis (vergl. Abb. 810 u. 811 [300]). Zuerft durch Pilafter getrennte Teppichmufter als unterfte Zone der Wand, dann eine zweite mit Bildern aus der heiligen Gefchichte, darüber der Lichtgaden mit den fchlanken Rundbogenfenftern, rechts und links derfelben

Abb. 807.



Stuckdecke der *S. Maria delle Grazie* in Brescia.

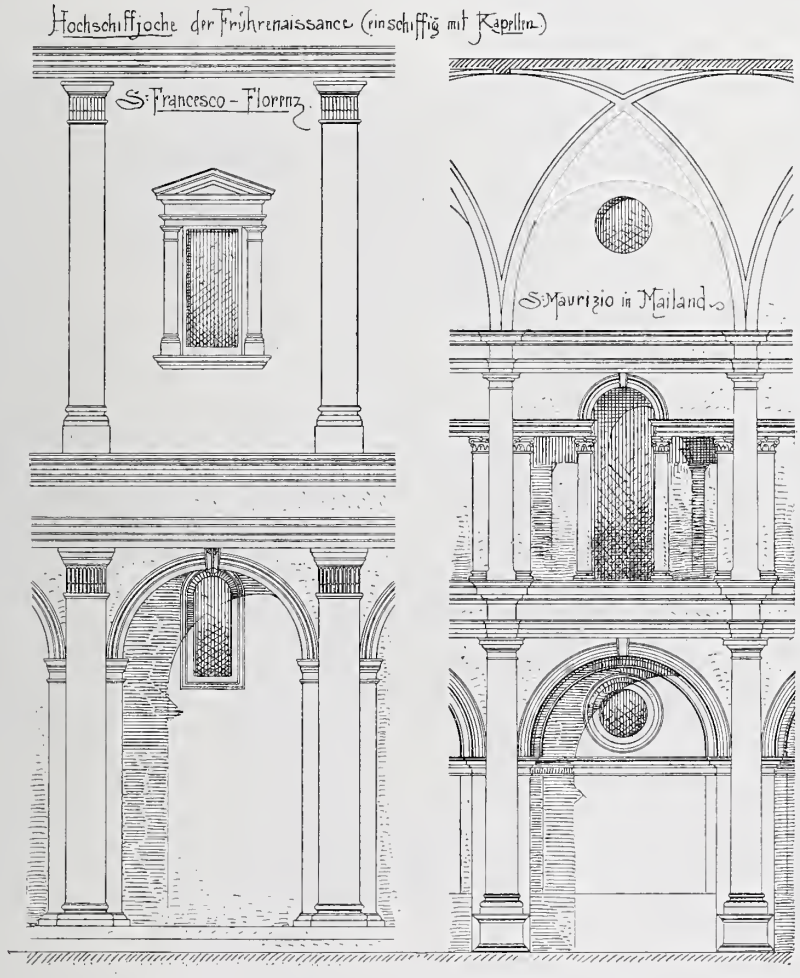
ernfte Geftalten von Kirchenvätern in Nifchen, hierüber die Lünetten und das von Stichkappen durchfetzte Deckengewölbe mit feiner nie wieder erreichten, gefchweige denn übertroffenen Einteilung und mit den herrlichen Malereien des *Michelangelo* und an der Altarwand fein „Jüngftes Gericht!“ Wer kann fich des Zaubers eines folchen, durch die Gottheit und die Kunft geheiligten Raumes entfchlagen? Hier darf man wohl beim Betrachten zum Augenblicke fagen: „Verweile doch, du bift fo fchön“ — und fo erhaben zugleich! Eine feingliederige, rein architektonifche Dekoration zeigen die Wandflächen der Apfiden und der Chornifche des Domes in Como (vergl. Abb. 812).

[300] Fakf.-Repr. nach: Letarouilly, P. u. L. Simil. *Le Vatican et la Basilique de Saint-Pierre de Rome.* Vol. II. Paris 1882. Pl. 19 u. 20.

In der Blütezeit verfagte man fich in Kirchen den Luxus der reichen Fußböden, deren Pracht den Blick von den Kunftformen des Baues abzog. Ein Belag von Marmorplatten in zwei bis drei verfchiedenen Farben wurde als am wenigften ftörend und als genügend erachtet. In den Domen von Siena und Lucca fertigte man aus verfchiedenfarbigem Marmor eingelegte figürliche Bilder an, umfäumt von Flechtbändern und einem reichen Delphinenfries (vergl. Abb. 813 u. 814). *Domenico di Nicolà* (1423), *Beccafumi* und andere Künftler

573. Fußböden.

Abb. 808.

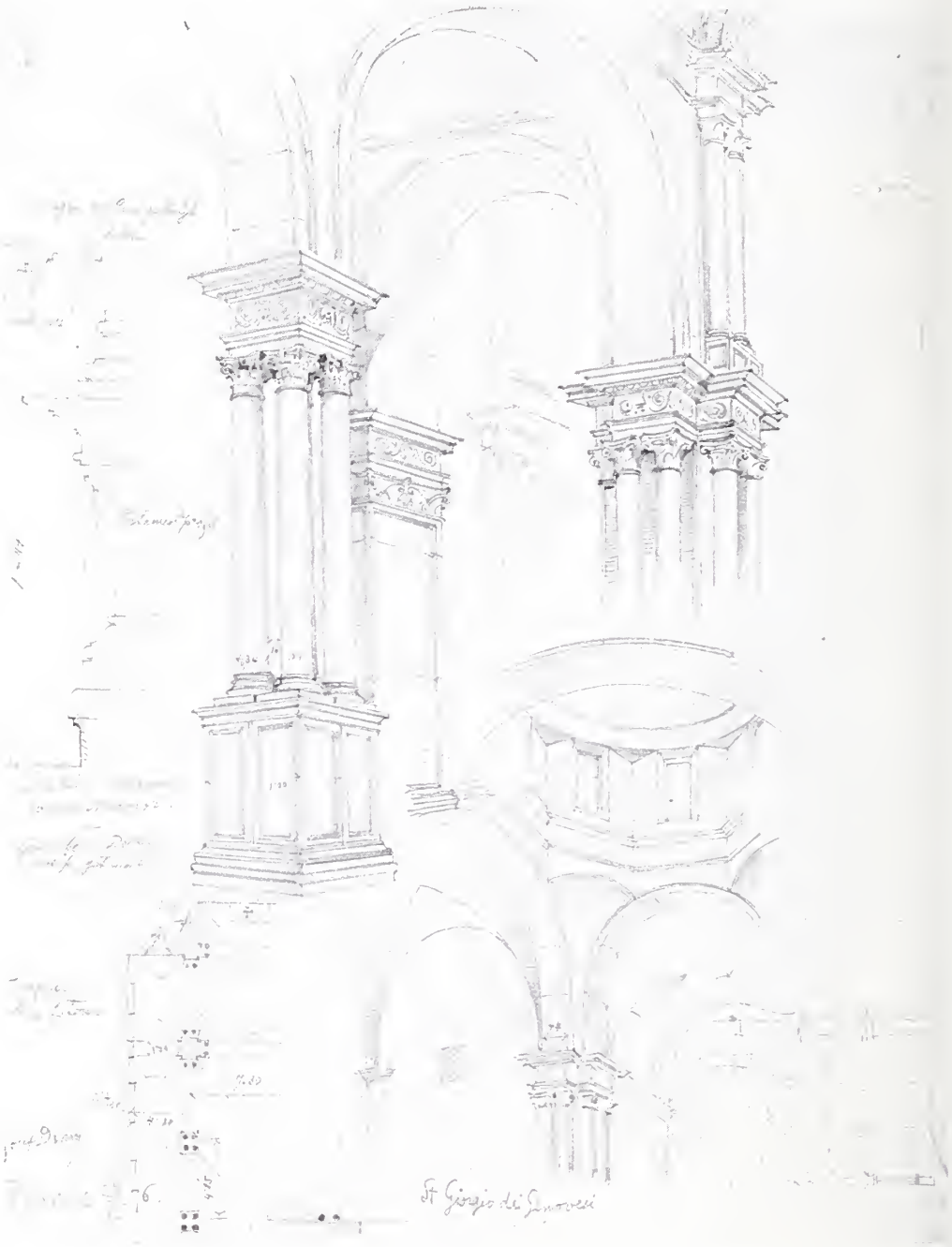


Hochfchiffjoche der Frührenaiffance (einfchiffig mit Kapellen) in *S. Francesco* bei Florenz und *S. Maurizio* in Mailand.

waren mit der Ausführung betraut; fchwarze, weiße und rote Marmore kamen dabei zur Anwendung. Die Originale find jetzt vielfach durch Kopien erfetzt oder durch Bretterböden abgedeckt, die ausgehobenen Originalftücke find in der *Opera del Duomo* zu Siena aufbewahrt. (Befund im Oktober 1912. Abb. 814 Originalaufnahme aus dem Jahre 1866.)

Wo bei älteren Werken das Bodenmofaik verwertet wurde, wiederholt es die bekannten Ornamente der altchriftlichen Zeit und des *Cosmaten*-Stils (Sixtinifche Kapelle, Grabkapelle des Kardinals von Portugal in *S. Miniato*,

Abb. 809.



Details aus dem Innern der Kirche *S. Giorgio dei Genovesi* in Palermo.

Hauskapelle im *Palazzo Riccardi* in Florenz). Von bunt glafierten Tonfliefen macht der Süden, befonders Neapel, ausgiebigen Gebrauch. Erwähnenswerte Ausführungen find noch erhalten in *S. Giacomo* und in einigen Kapellen von *S. Petronio* in Bologna aus der Zeit von 1459—87, in Venedig (1510), in Parma (1471—82), in Padua (1491), in der Sakriftei von *Loreto*, ein Fußboden von fchöner

Sieneſer Arbeit mit Grotesk-Ornamenten (1500—1540), in der Sakriſtei von *S. Pietro* in Perugia ein ſolcher von 1563, und in Neapel einer von 1440 dann in *S. Caterina* in Siena (Abb. 497).

574. Form der Hauptgeſimſe.

Mit Hauptgeſimſen ſchließen, wie bei den monumentalen Profanbauten, die Hochſchiffe und Seitenſchiffe ab, und ſoweit die entſprechenden Werke nicht von mittelalterlichen Elementen angekränkelt ſind, in ununterbrochener horizontaler Durchführung. Sie bewegen ſich in den Formen der dreifach gegliederten, antiken Hauptgeſimſe (Architrav, Fries und Corona) bei dem, gleichwie am Palaſt-

Abb. 810.

Teile der Decken- und Wandmalereien in der Sixtiniſchen Kapelle zu Rom [300].

bau, auf die Beigabe des Frieſes verzichtet oder der Architrav durch ein Astragal erſetzt iſt. Die Ausladungen hängen von der Größe und dem Reichtum des Baues, ſowie von der Art des Materiales ab, ob dichte Kalkſteine, Sandſteine oder gebrannter Ton verwendet ſind (vergl. Art. 569, Bildung der Traufgeſimſe).

575. Hiſtoriſche und techniſche Ergänzungen zu den hervorragenden Kirchenbauten.

Nach dem Vorgetragenen haben wir es mit Kirchenbauten zu tun, die in ihrem Programm wohl von den vorangegangenen Kunſtepochen abhängen, ſowohl in der Grundrißgeſtaltung als auch in der Formenſprache, wo aber doch etwas geſchaffen wurde, was ſchließlich als etwas Neues in der Architekturgeſchichte bezeichnet werden muß und dafür auch anerkannt iſt. Für einzelne hervorragende Bauwerke bedarf es aber noch einiger hiſtoriſcher, techniſcher

und darftellerifcher Ergänzungen, die felbftverftändlich wieder nicht erfchöpfend fein können, die aber doch über deren Werdegang noch die eine oder die andere wünfchenswerte Auskunft geben dürften.

576. Ausgangspunkte.

Der Ausgang wurde von Bauten mit einfchiffigen Grundriffen, glatten äußeren und inneren Wänden genommen, die durch hohes Seitenlicht erhellt und mit einem viereckigen oder halbkreisförmigen Chor abgefchloffen, mit fchlichten Seiten- und etwas reicher gegliederten Eingangsfaffaden, durch fchöne Portale und Rofenfenfter ausgezeichnet und mit dem flachen, antiken Giebeldach abgedeckt waren. Diefen folgten folche mit Kapellenausbauten auf den Langfeiten, hervorgerufen durch das vermehrte Bedürfnis und das Verlangen nach Seitenaltären. Sie bildeten die Vorftufe zu den drei- und fünffchiffigen, bafilikalen Anlagen, die wieder von Kapellenkränzen umgeben waren und fo zum Maximum des Reichtumes in der Grundrißgeftaltung und in dem innern Ausbau wurden. Giebelaufbauten, Vierungs- und Flankentürme, Kuppeln fowie Vorhallen waren erhöhte Beigaben.

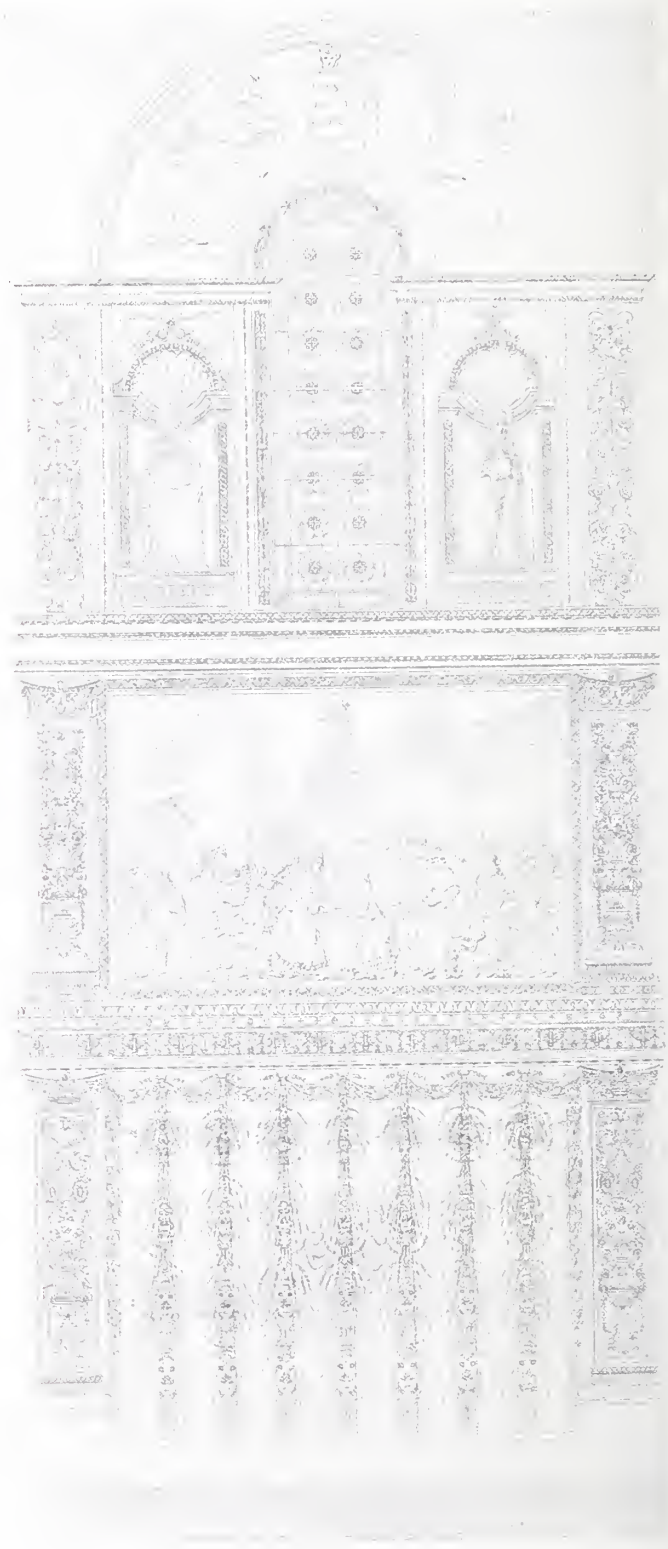
577. Einfchiffige Kirchen.

578. Kirchen mit Kapellenausbauten.

579. Drei- und fünffchiffige Anlagen mit Kapellenkränzen.

Es wurde bei diefen zur Formgebung bemerkt:

Abb. 811.

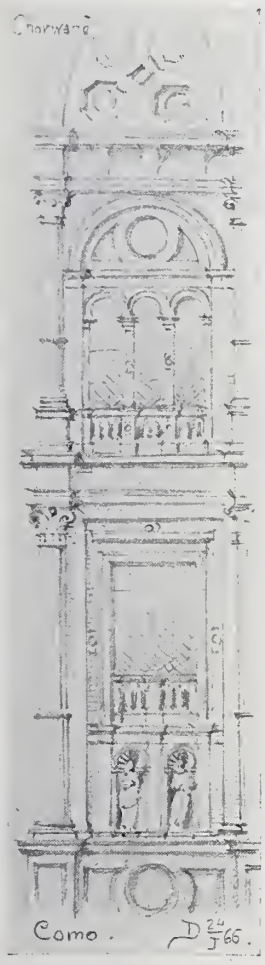


Teile der Wandmalereien in der Sixtinifchen Kapelle zu Rom[300]).

a) eine antike Strömung,
b) die Beſonderheiten bei den Faſſadenbildungen der baſilikalen Anlagen,
c) die Arten des Ausgleiches der Giebelabſätze zwiſchen dem Hoch- und den Seitenſchiffen, durch konvexe und koncave, reliefierte und moſaizierte Voluten,
d) die Halbrundgiebel beim Mittelſchiff und die Viertelrund- ſowie die dreieckigen Halbgiebel bei den Seitenſchiffen.

Es wurde hingewieſen auf die Unterſchiede bei der Ausführung zwiſchen Abſicht und Wirklichkeit,
e) auf die mittelalterliche Strömung im Formalismus,
f) auf das Baumaterial bei den Faſſaden (Marmor, Backſteine, gewöhnliche Kalk- und Sandſteine, Putzüberzüge),
g) auf die Sockelbildungen bei den Hauptfaſſaden,
h) auf Portalbildungen und Eingangstüren,
i) auf die architektoniſchen Formen und die Verglaſungen der Fenſteröffnungen,
k) auf Türflügel aus Holz und Erz.

Abb. 812.



Anſicht eines Feldes im Chor des Domes zu Como, nach der Ausführung.

Daran reihten ſich die Ergebniſſe der Beobachtungen über die Geſtaltung, Gliederung und Wirkung der Innenräume:
α) bei ein- oder mehrſchiffigen Kirchen,
β) bei den verſchiedenen Arten der Deckenbildung (offene Dachſtühle, horizontale und gewölbte Holzdecken, gewölbte Steindecken),
γ) bei der Gliederung der Wände und deren Dekoration durch Stuck, Malerei und Plaſtik,
δ) bei der Geſtaltung der Fußböden,
ε) bei den Formen der Hauptgeſimſe aus dichten Geſteinsarten und aus Backſteinen.

Nach Maßgabe dieſer Zuſammenfaſſung ſollen die einſchlägigen Bemerkungen folgen:

580 Formenſprache.

Die reinere antike Formenſprache macht ſich in Rom und Florenz zuerſt und in nachdrücklicher Weiſe geltend, wie die Giebelfaſſaden in *S. Pietro in Montorio* (vergl. Abb. 761) und *S. Agostino* (vergl. Abb. 762) zeigen. Die Betonung der Faſſaden durch horizontale Gurte und Geſimſungen, Architrave, Frieſe und Corona, durch den flachen antiken Giebel, das Gleichgewicht, das in der Kompoſition durch vertikale Liſenen und Pilaſter mit korinthiſchen Kapitellen hergeſtellt wird, die antik profilierten rechteckigen Eingangstüren, die Ruhe und die ſchöne Verteilung der Lichtöffnungen und Maſſen beweiſen dies zur Genüge. Bei ganz kleinen Objekten, wie z. B. der *Cappella del Palazzo Turchi* (vergl. Abb. 769), die vollſtändig an eines der antiken Familiengräber an den römiſchen Heerſtraßen erinnert, wie auch bei der *S. Maria della Nevi* in Siena, glaubt man antiken Werken gegenüberzuſtehen.

Ein Verſuch, ſich von den alten Banden loszumachen, zeigt die Faſſade von *S. Maria degli Angeli* (Abb. 765) in Siena. Vollſtändig frei gemacht von den

Abb. 813. Fußbodenbelag aus bunten Kalksteinen im Dome zu Siena.

Abb. 814. Friesstücke von Bodenbelägen aus dem Dome zu Siena.

mittelalterlichen Feſſeln haben ſich die Meiſter *L. B. Alberti* und *B. Rossellino* bei *S. Andrea* in Mantua, ſowohl im Grundriß als auch im Aufriß und im Innern, ebenſo bei der Kathedrale von Pienza und, wenigſtens im Äußern, bei *S. Francesco* in Rimini.

581. *S. Andrea* in Mantua.

S. Andrea in Mantua iſt ein einſchiffiger Bau, im Grundriß die Form des lateiniſchen Kreuzes zeigend, mit einer Kapellenanlage an den Langſeiten, einer Vierungskuppel und einer ſtolzen, durch Pilaſter gegliederten Giebelfaſſade mit einem großen mittleren Bogenzugang zur hochgewölbten Vorhalle (vergl. Abb. 763 u. 764).

Alberti, der ſeit 1459 in Mantua anweſend war, wurde, nachdem der Kardinal *Francesco Gonzaga*, der Sohn des Herzogs *Lodovico*, den Neubau beſchloſſen, 1472 mit dem Entwurfe und ſeiner Oberleitung betraut. Die Ausführung ſollte *Luca Fancelli* beſorgen. Im Februar des genannten Jahres wurde mit den Abbrucharbeiten des alten *S. Andrea* begonnen, wobei aber der 1412 vollendete Glockenturm ſtehen blieb. Im April 1472 erhielt der genannte Werkmeiſter *Fancelli* die endgültigen Zeichnungen *Alberti*'s, der, 68 Jahre alt, im gleichen Jahre zu Rom ſtarb. Der Bau wurde langſam betrieben, und 1487 verließ *Fancelli* wegen Mangels an Arbeit Mantua. Erſt 1490 wurden die Bauarbeiten wieder aufgenommen und gegen 1500 die Vorhalle und das Langſchiff vollendet; dann lag der Bau von 1550 an wieder ſtill, und erſt 1597 wurde mit großen Mitteln das Querſchiff und der Chor begonnen, und zwar auf ausdrücklichen Befehl des Herzogs nach den Zeichnungen des *Alberti*, die alſo 100 Jahre ſpäter noch erhalten waren.

Querſchiff und Chor vollendete wahrſcheinlich *Viani* aus Cremona bis zum Jahre 1600. Von da ab ruhte der Bau wieder bis 1696. Wie beim Baue des Domes in Como ging inzwiſchen der Sinn für die feinen Formen der Frührenaiſſance verloren, man ſchätzte das bisher Ausgeführte gering und wollte auch von der urſprünglich geplanten Kuppel des *Alberti* nichts mehr wiſſen. Man berief den Architekten *Torre* aus Bologna, der alles barock um- und ausbauen wollte. Ein günſtiges Geſchick ließ aber wieder eine Ruhepauſe von 1710—31 eintreten; vom folgenden Jahre ab erfahren wir aber dann wieder, nachdem am 15. Oktober 1715 die damals noch fehlenden zwei Vierungsbogen und der Kuppelunterbau in Angriff genommen worden waren, daß *Cavaliere Filippo Juvara* aus Meſſina, *Architetto di Sua Maestà Sarda*, mit der Vollendung des Baues beauftragt ſei. 1738 wurden die Zwickel und das große Hauptgeſims unter dem Tambour vollendet, und 1763 ſoll die Kuppel im Rohen vollendet und 1782 eingedeckt geweſen ſein.

Verwitterungen einzelner Marmorgliederungen und des Putzes der weſtlichen Vorhalle machten im Jahre 1832 eine Wiederherſtellung nötig, wobei leider die Reſte der bis dahin noch erhaltenen Faſſadenmalereien des *Mantegna* und ſeiner Söhne zerſtört wurden. Der Putz wurde abgeſchlagen, neu hergeſtellt, die gemalten Kaſſetten plaſtiſch ausgeführt. Die Umrahmungen der kleinen Türen und die Sockel der vier großen Pilaſter wurden aus Marmor erneuert, wie auch die urſprünglich aus Terrakotta ausgeführten Baſen. Die Kapitelle der großen Pilaſter und die der inneren Ecken, welche aus Kalkmörtel modelliert waren, wurden ebenfalls durch ſolche aus Marmor erſetzt; auch die Innenwände wurden 1,65 m hoch mit Marmor bekleidet und ſchließlich alles andere mit weißgrauer und gelblicher Kaſeïnfarbe angeſtrichen, wobei auch die roten Terrakotta-Gliederungen zugedeckt wurden, die aber im Oktober 1901 in ihrer urſprüng-

lichen Farbe wieder zum Vorſchein gekommen waren. Bis zum Jahre 1876 wurde mit dieſen Verſchönerungen fortgefahren — und jetzt ſprechen die Reiſehandbücher von einer weißen Marmorfaſſade! Wie anders muß der Bau *Alberti*'s im urſprünglichen Baumaterial und im Schmuck der Bilder *Mantegna*'s gewirkt haben!

Das Detail der alten Teile der Kirche ſtimmt mit demjenigen von *S. Francesco* in Rimini und auch mit jenem des *Palazzo Rucellai* in Florenz überein, ſo daß auch bei dieſem kein Zweifel über die Mitwirkung *Alberti*'s beſtehen kann. Zum Techniſchen mag hier noch zugefügt werden, daß bei der Ausführung jede ſichtbare Verankerung durch Eiſen vermieden iſt, und daß die Dachziegel-Bedeckung unmittelbar auf den großen abgeglichenen Tonnengewölben — ganz nach antiker Weiſe — ruht. Wände und Gewölbe ſind aus Ziegeln hergeſtellt, alle wiederkehrenden Gliederungen, Geſimſe, Pilaſtereinfaſſungen aus ſauber geformten, vorzüglichen Terrakotten. Die glatten Flächen ſind geputzt, die Säulenkapitelle im Inneren, die Kaſſettierungen, die Gliederungen der großen Kuppel, die Profile der Gewölbe aus Stuck. Das Innere iſt reich bemalt und durch Vergoldungen noch mehr ausgezeichnet [301]).

582. *S. Francesco* in Rimini und die Kathedrale von Pienza.

Alberti errichtete den Marmortempel von *S. Francesco* in Rimini, deſſen Architektur-Elemente der Antike entnommen ſind, als Umbauung einer gotiſchen Franziskanerkirche, deren Außenmauern und Spitzbogenfenſter er ſchonte. Unabhängig vom alten Baue bekleidete er die ganze überkommene Konſtruktion mit einer Marmorumhüllung, ließ die Spitzbogen der Seitenkapellen im Innern beſtehen und bildete nur das Detail derſelben um. Am Äußeren umzog er die Langſeiten mit einer Rundbogenſtellung, in deren Niſchen Sarkophage aufgerichtet wurden. Die Vorderfaſſade ſchuf er vollſtändig frei, ohne das frühere zu würdigen, und nur das Lichtmaß der Eingangstür behielt er bei. Im Frieſe über der unteren Säulenſtellung ſteht die Inſchrift:

»Sigismundus Pandulfus Malateſta Pan. V. E. Anno Gratiae MCCCCL.«

Die Faſſade blieb unvollendet. Wie ſolche einſt werden ſollte, darüber gibt die Münze des *Matteo de'Pasti* Aufſchluß, die auch zeigt, daß eine Kuppelanlage beim Baue geplant war, zu deſſen neuem Teil am 31. Oktober 1446 der Grundſtein gelegt wurde, unter dem Segensſpruche des Biſchofs von Rimini, des *Bartolomeo Malatesta*. Als Baumaterial diente ein weißer iſtriſcher Kalkſtein; für die Baluſtrade im Inneren wurde rötlicher Veroneſer Marmor verwendet, das Portalfeld aber aus verſchiedenfarbigen Marmorſorten hergeſtellt.

Alberti lieferte ein Modell, das er durch Zeichnungen ergänzte; mit der Ausführung ſelbſt befaßte er ſich nicht.

Die Durchbildung im Inneren läßt zu wünſchen übrig; die Wandgliederungen über dem Kämpfergeſimſe durch die nahegeſtellten Pilaſter ſind keine ſehr anſprechenden Zugaben; die Kalkſteinarbeiten zeigen die der Frührenaiſſance eigene Beigabe von Gold und blauer Farbe, wie am Schloſſe in Urbino und bei verſchiedenen Grabmälern in Rom (*Araceli*) u. a. O.

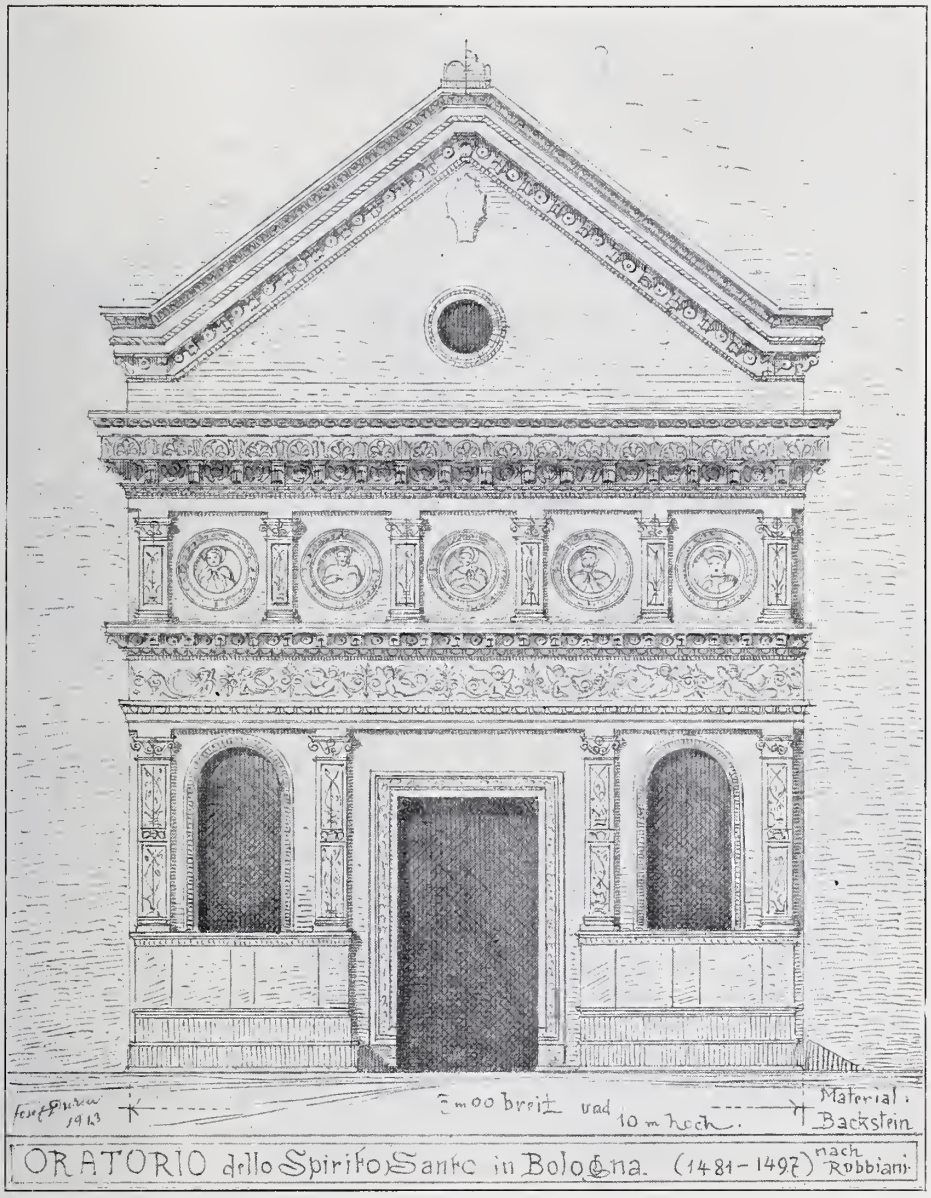
Eigenartig iſt die Baſis der Kapellenpfeiler gebildet, bei denen an Stelle der ſonſt üblichen Löwen (*Colleoni*-Monument in Bergamo, Denkmal des *Giovanni Borromeo* auf Iſola Bella), Elefantenpaare aus dunklem Marmor und geflochtene Blumenkörbe mit Putten gewählt ſind [302]).

[301]) Die eingehende, ſorgfältig aufgeſtellte Baugeſchichte mit ſchönen Aufnahmen von E. Ritscher ſiehe in: Zeitſchr. f. Bauw. Berlin 1899. S. 1. 181.

[302]) Eingehenderes in: Yriarte, Ch. Rimini. Paris 1882. Kap. X, S. 179—252 — ferner: *Builder*, 13. Januar 1883, S. 40—42 und 64, auch 1901, Mai 25, S. 514 — beſonders: Zeitſchr. f. Bauw. Berlin 1893. S. 8, 205.

Für den Vergleich in der Auffaſſung und Ausführung der gleichen Aufgabe ſeitens zweier geiſtesverwandter, zeitgenöſſiſcher Meiſter — *Alberti* und *Rossellino* — mögen die unvollendete Faſſade von Rimini und die vollendete von

Abb. 815.



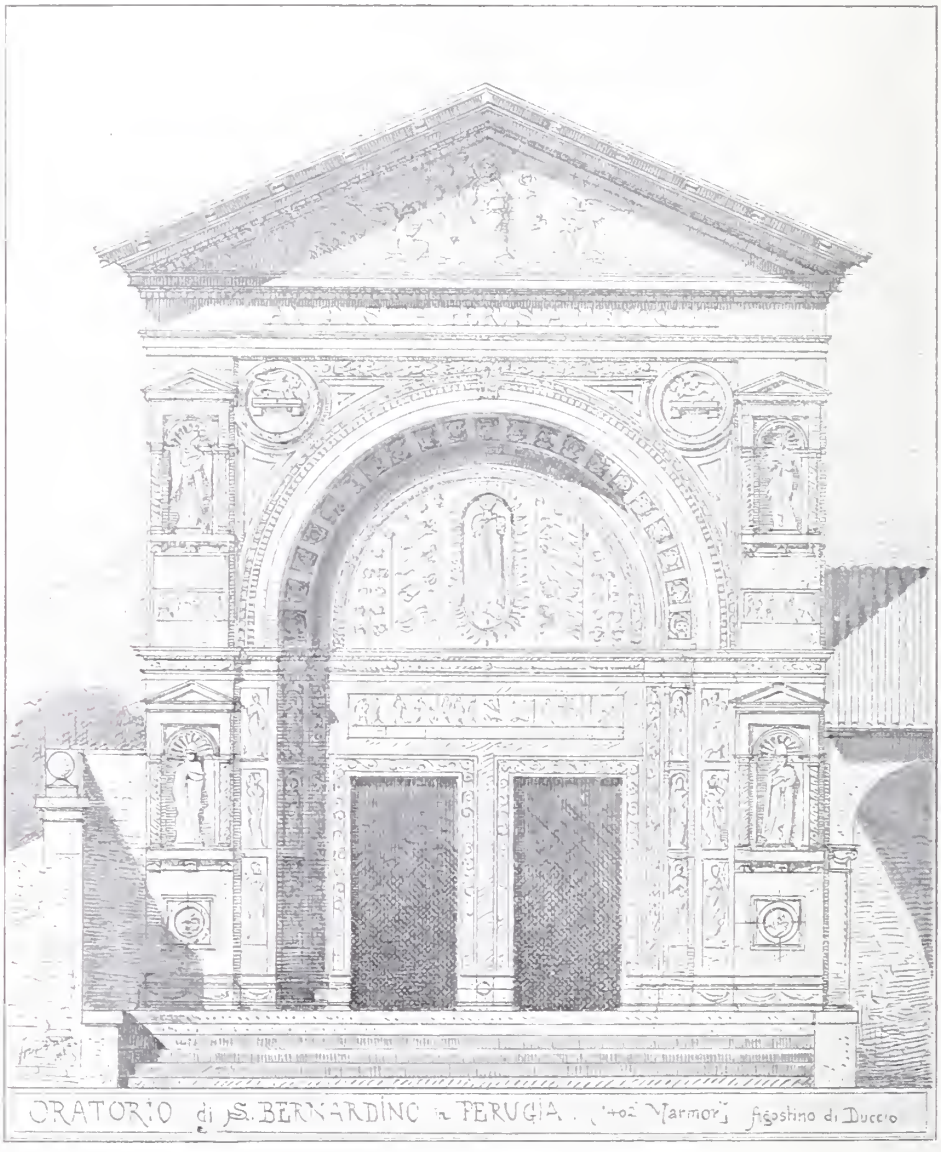
Oratorio dello Spirito Santo in Bologna.

Pienza dienen. Beide gehen wohl von ähnlichen Geſichtspunkten aus. (Vergl. die Abb. 770 u. 771 der Faſſaden von Pienza nach *Laspeyres* und die von Rimini nach *F. Seitz* und *H. v. Geymüller*'s Toskana-Werk.)

Die Dreiteilung der Eingangsfaſſade iſt in Rimini und Pienza übereinſtimmend ausgeſprochen, aber ungleich im Formalismus zur Ausführung gebracht. Was

die altrömifche Theaterfaffade will, den mehrgefchoffigen Aufbau und die Durchführung der Vertikalgliederung durch Pilafter und Säulen, ift wiederzugeben verfucht, obgleich ein innerer Grund dafür nicht vorhanden ift. Man vermutet ein zweigefchoffiges Innere, eine Vorausfetzung, die nicht erfüllt ift. Die Faffade

Abb. 816.



Oratorio di S. Bernardino in Perugia.

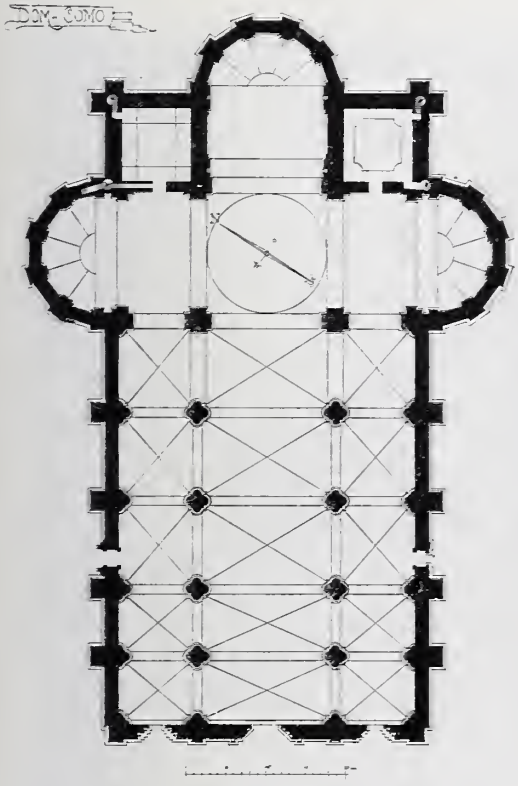
wird zum Dekorationsftück, wie auch deren Blendarkaden durch nichts gerechtfertigt find. Die bekannte Denkmünze des *Matteo de' Pasti* ftimmt mit den unvollendeten Teilen der jetzigen Faffade überein; fie kann für die Vollendung in dem Sinne interpretiert werden, wie es *F. Seitz*, a. a. O., S. 3, will.

583. Einfachheit der Seitenfaffaden.

Die reine toskanifche Renaiffance befchränkt fich auch bei den Seitenfaffaden ihrer dreifchiffigen Kirchen auf ein großes Maß von Einfachheit und

entwickelt ſie in ihrer Geſtaltung aus dem Bedürfnis heraus, wie es der Schnitt verlangte. Die Abtreppung vom Mittelſchiff nach den Seitenſchiffen und den Kapellenkränzen zeigt getreu wieder, was der Architekt im Innern vollbracht hat. Man kann aus der Faſſade den Grundriß und den Schnitt ohne weiteres ableſen. Der Antike ſind in der Gliederung der Kapellenfaſſaden die landläufigen Zugeſtändniſſe gemacht: Blendbogen zwiſchen Pilaſtern, an deren Stelle bei den Hochſchiffen, wie gezeigt wurde, Konſolen als Scheinträger des antiken Geſimſes treten. So erſcheinen wenigſtens deſſen Architrave nicht vollſtändig als Dekorationsſtücke, man wollte ihm eine Scheintätigkeit zukommen laſſen, wie bei den nicht umfäulten Cella-Mauern verſchiedener antik römiſcher Tempel. Vornehm und ruhig, bei ſchönſter Gliederung der Wandflächen wirken auch dieſe Seitenfaſſaden in ihrer Anſpruchsloſigkeit. Für ſie würde eine Vorderfaſſade, auf der Grundlage wie die einſchiffige Kirche von *S. Felice* in Florenz entworfen, trefflich ſtimmen.

Abb. 817.



Grundriß des Domes in Como.

584. Einfluß des Materiales auf die Formgebung.

Wie groß der Einfluß auf die formale Geſtaltung des verwendeten Baumaterials ſein kann, beweiſen die drei genannten Oratorien in Bologna, Perugia und Rom, die aus Backſteinen, Marmor und Tuff ausgeführt ſind (vergl. Abb. 778, 815 u. 816). Bei dem erſten eine großflächige und doch feingliederige Behandlung, triumphbogenartig oder an die Prachtportale der Domes in Como erinnernd, aufgebaut, reich mit Figuren und Ornamenten geſchmückt, bei denen noch Farbe und Vergoldung eine Rolle ſpielten, das Ganze gut in den Ausladungen und Profilierungen, anſpruchsvoll und bis zum Übermaß geſteigert durch ſeinen Reichtum.

Die Ausführungen in dem graugrünlichen vulkaniſchen Geſtein fallen dagegen ab, da wegen ſeiner geringen Wetterbeſtändigkeit ornamentierte oder figürliche Reliefarbeiten nahezu ausgeſchloſſen ſind und die Farbe des Materiales lebhaften Licht- und Schattenwechſel nicht aufkommen läßt.

Was in natürlichem Material nicht ſtatthaft iſt, wird bei den Ausführungen mit künſtlichen Steinen zum Teil wieder eingebracht, ſobald Farbe und Ornamente mitzuſprechen haben. Trotzdem haben die Werke etwas ſtumpfes, weil ſtarke Profilierungen und Ausladungen nicht gewagt werden können. Sollten dagegen dichte oder ſedimentäre Kalkſteine oder harte Sandſteine in Ver-

bindung mit Backſteinen zur Verwendung kommen, ſo wurde ein Maximum in der Ausgeſtaltung der Faſſaden-Architektur hervorgebracht, wie dies an der *Certosa* bei Pavia geſchehen iſt. Das Gleiche erlaubte die Verwendung von verſchiedenfarbigen Kalkſteinen (Marmor), wofür die *Colleoni*-Kapelle zu Bergamo ein Zeugnis ablegt und in kleinerer Ausdehnung der Dom in Como. Bei dieſem iſt eine dreiſchiffige baſilikale Anlage, das lateiniſche Kreuz mit Kuppel über der Vierung und polygonalen Chor- und Tranſept-Abſchlüſſen, ohne Turm und ohne Vorhalle zur Ausführung gebracht (vergl. Abb. 817 Grundriß und 818

585. Dom in Como.

Abb. 818.

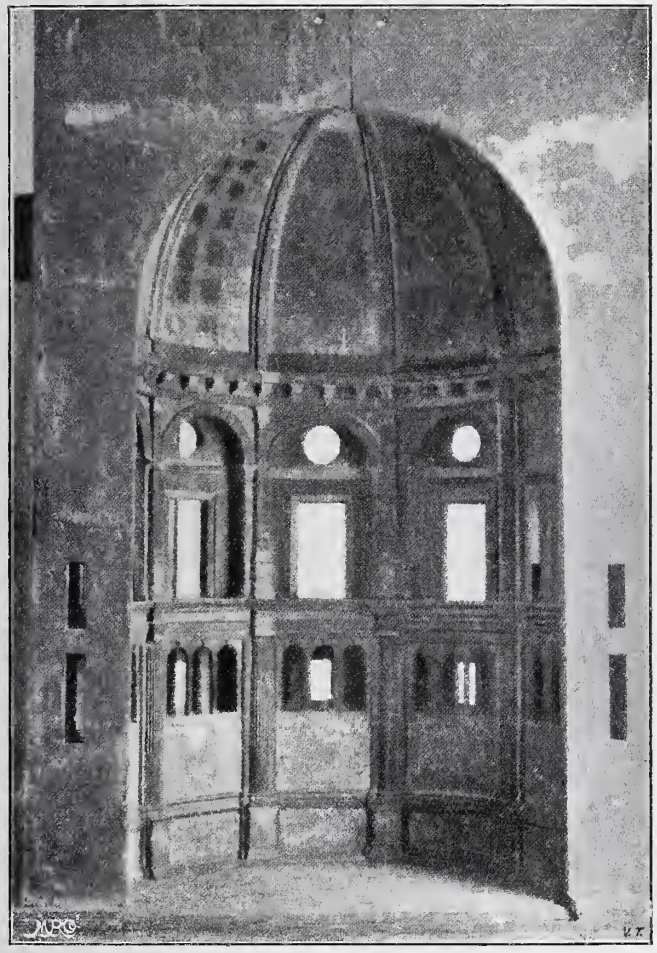
Anſicht des Domes in Como.

die perſpektiviſche Geſamtanſicht). Gotiſch begonnen und barock vollendet, iſt er im Inneren und Äußeren ganz aus weißem Marmor aus den Brüchen von Muſſo ſul Lago di Como hergeſtellt. An einem außen am Chor angebrachten Steine befindet ſich die Inſchrift, daß der Bau 1396 begonnen und daß 1513 die erſten Fundamentſteine des Chors geſetzt wurden. Bis 1665 iſt ohne Unterbrechung weitergearbeitet worden, und nur die Ausarbeitung der Kuppel blieb noch übrig, die 1730 angefangen und 1744 vollendet wurde mit einem Aufwand von 243 655 *Lire*. Der Hauptaltar wurde 1728 in Rom hergeſtellt, darnach haben wir es wieder nicht mit einem einheitlichen Werk zu tun, deſſen Vorderfaſſade außerdem gotiſch geblieben iſt. Die von Putten gehaltene, mit Wappenſchild und Chimären geſchmückte Inſchrifttafel am Baue beſagt:

Cum . hoc Templum . vetuſtate . con
ſectum . eſſet . a populo . comenſi
Renovari . ceptum . eſt . MCCCLXXXXVI.
Hujus . vero . poſterioris . partis . jacta . ſunt .
Fundamenta . MDXIII . XXII Decembris .
Frontis . et . later . jam . opere . perfecto .
Thomas de Rodariis . faciebat .

Am 18. November 1487 wird das neue Chormodell zum erſten Male erwähnt, dem vielleicht, aber nicht ſehr wahrſcheinlich, eine Skizze *Bramante*'s zugrunde lag, und am 15. März 1510 wurde erſt der Bauplatz feſtgelegt, während dort laut oben angeführter Inſchrifttafel am Chor am 22. Dezember 1513 mit der Gründung begonnen wurde.

Abb. 819.



Innere Choranſicht des Domes in Como nach dem vorhandenen Holzmodell.

Der Name *Bramante*'s kommt in den Bauakten nicht vor, aber man betraute einen Mailänder Schüler des *Bramante*, den *Chriſtoforo Solari*, da man ſich, wie ſo oft, mit den heimiſchen Bauleuten nicht begnügen wollte, mit der Anfertigung eines weiteren Modells, das dann zur Ausführung angenommen wurde; ſchließlich ſtimmte ihm auch der Dombaumeiſter *Tomaso Rodari* zu, der ſich auf der Marmortafel als Architekt allein bekannt gegeben hat.

Das Holzmodell »*delle cappelle maggiori*« mit dem Kuppeltambour iſt erhalten und im unten genannten Werk [303]) veröffentlicht als gemeinſame Arbeit von *Rodari* und *Solari*. Daſelbſt gibt *Santo Monti* die Abbildung des Chores nach dem Modell *Rodari*'s (zurzeit im *Museo Civico* zu Como aufbewahrt), das aber in dieſer Faſſung nicht zur Ausführung kam (Abb. 819). Es gefiel den ſpäteren Herren der Domfabrik nicht mehr. Man ließ neue Entwürfe anfertigen, was beſonders mit Hinweis auf die Kuppel

[303]) Santo Monti, D. *La Cattedrale di Como.* Como 1897. Taf. 97.

gefagt fei. Für diefe lieferte zuerft *Biffi* (1684) von Mailand aus einen Entwurf, der nicht gefiel. Dann kam *Caſtello* 1686 an die Reihe, dem man 1688 feine Arbeit bezahlte. Hierauf forderte man *Fontana* in Rom auf, der eine Gefamtzeichnung des Domes mit der Kuppel und einen Schnitt lieferte, die 1688 abgelohnt wurde; er unterfuchte auch die vier Pfeiler auf ihre Tragfähigkeit. Endlich im Jahre 1731 entfchloß man fich, die Kuppel anzufangen; aber die Bürger hatten Zweifel, ob die großen Kuppelmaffen des *Fontana* vom Unterbau getragen werden könnten. Sie beriefen daher nochmals *Juvara* (1731), der als Architekt und Ingenieur des Königs von Sardinien in hohem Anfehen ftand, und ließen fich von ihm neue Vorfchläge machen — Vorgänge und Ausgaben, die man fich fämtlich hätte fparen können, wenn man fich an das vorhandene gute Modell der erften Baumeifter *Rodari* und *Solari* gehalten hätte!

Abb. 820.

Anficht des Kuppeltambours nach dem Holzmodell des Domes in Como.

Sieht man die Entwürfe *Caſtello*'s, *Fontana*'s und *Juvara*'s, fo fühlt man fein Herz nicht höher fchlagen und bedauert nur, daß Unverftand und Mangel an Stilgefühl die guten Abfichten *Rodari*'s vereitelten. Als nun die Äfthetik verfagte, mußte fchließlich die Technik herhalten, und man führte die Kuppel im Inneren rund und im Äußeren polygonal aus in anderer Form und in anderen Größenverhältniffen zur Kirche, „weil man den Fundamenten nicht traute oder fparen wollte.“ Auch der Name *Vanvitelli*'s wird bei der Kuppel noch genannt, deffen Mitwirkung andere nicht gelten laffen wollen. So viel erfahren wir aber noch, daß der Mailänder Ingenieur *Merlo* die Fehler in der äußeren Form der Kuppel verbefferte (1770) und daß kurz vorher (1769) der Mailänder Architekt *Gagliori* weitere Fehler korrigierte. Man glaubt im XX. Jahrhundert zu leben, wenn man diefe Mißhandlung eines guten alten Bauwerkes durch unverftändige Bauherren, Baukünftler und gewiffenlofe Bauftatiker und eine irregeleitete öffentliche Meinung fieht. *Rodari*, der die Kathedrale zu einem der edelften Bauwerke der oberitalienifchen Renaiffance ftempelte, erfuhr 270 Jahre fpäter die Verballhornifierung feines Werkes durch einen Mailänder Ingenieur!

Die von *Monti* wiederholt durchmuſterten Bauakten nennen *Bramante* nicht als am Baue beteiligt, wenn auch *v. Geymüller* vermutet und auf Grund vergleichender Stilkritik dazu kommt, daß *Bramante* die Hand im Spiele gehabt habe, vielleicht durch guten Rat in Form von Skizzen — was wenig glaubhaft iſt.

Portale und Fenſter des Langhauſes, die Krönungs-Tabernakel der Strebepfeiler, die Urnenträger vor dem Fries der letzteren bleiben ewig ſchöne Werke und wohl auch unbeſtrittene Schöpfungen des *Rodari*.

Aus dem halbzerſtörten Holzmodell kann noch leicht erſehen werden, was *Rodari* gewollt hat; über die Umrißlinie der großen Kuppel gibt es leider keinen Aufſchluß mehr. Sie dürfte aber von denen der Halbkuppeln des Tranſeptes wenig verſchieden geweſen ſein. Über den derzeitigen Zuſtand des Modelles vergl. die Abb. 820 nach einer von mir im September 1911 aufgenommenen Skizze.

586. Kirche der *Certosa* bei Pavia.

Geſchichte und Beſchreibung der *Certosa* bei Pavia würden allein ein Buch faſſen. Zur Orientierung kann die Schrift *Luca Beltrami*'s »*La Certosa di Pavia, con 70 incisioni e 9 tavole. Mailand 1895*« dienen. Das Studium des Foliowerkes von *Gaetano e Francesco Durelli* iſt beſonders empfehlenswert. Weitere baugeſchichtliche Daten ſollen im Zuſammenhang folgen:

Gegründet wurde das Kloſter von *Gian Galeazzo Visconti, Conte di Virtù, Primo Duca di Milano.* Am 8. September 1696 iſt der Grundſtein gelegt worden; 6 Jahre ſpäter (1402) ſtarb ſchon *Galeazzo.* Gotiſch angefangen, dann im neuen Stil weiter geführt, war im Jahre 1542 der weſentliche Teil aufgebaut. Der erſte Architekt iſt unbekannt geblieben; man nennt die Deutſchen *Enrico Gamodia* und *Marco da Campione.* Geſichert iſt aber die Künſtlerſchaft des *Giovanni Antonio Amadeo* oder *Omedeo* (1466), als Führender bei den Arbeiten des neuen Stils.

Als weitere Kräfte werden urkundlich noch genannt:

Benedetto Brioschi, Fratelli Mantegazza, Ettore d'Alba, Antonio da Locate, Battista e Cesare da Sesto, Francesco Piontello, Giacomo Nava, Marco, Agrate, Angelo Marini Siciliano, Andrea Fresina, Christoforo Solari detto il Gobbo, Christoforo Romano, Battista Gattoni, Agostino Busti detto il Bambaja, Antonio Tamaguini, Giacomo della Porta.

Die Hauptbaumaterialien ſind weißer Marmor und Granit, dunkelrote und bunt glaſierte Backſteine, dieſe bei den Geſimſen, deren farbige Glaſuren ſich zum Teil bis heute erhalten haben.

Die Steinſkulpturen der Höfe für die Zeit von 1450—66 teilt *Gotthold Meyer* a. a. O. in folgende Klaſſen:

α) Kleinplaſtik in der Richtung der Campioneſen;

β) derbe Steinmetzarbeit im Anſchluß an den Übergangsſtil des *Filarete* und *Guinoforte Solari* von Florenz, und

γ) Kleinplaſtik der Frührenaiſſance des *Amadeo* und *Christoforo Mantegazza.* Die beiden letztgenannten führten die eine Hälfte der Faſſadenſkulpturen aus; 1473 wurde die andere dem *Amadeo* übertragen.

Die Krönungstabernakel der Strebepfeiler ſind ebenfalls Werke des *Amadeo* von 1478, wohl auch die Terrakotten im kleinen und großen Kloſterhof.

587. *Colleoni*-Kapelle in Bergamo.

Von Meiſter *Giovanni Antonio Amadeo* rührt gleichfalls die 1470 begonnene Kapelle des *Colleoni* in Bergamo her, die etwas unter der Buntheit und Überladung der Eingangsfaſſade leidet. Die Faſſadenflächen ſind mit quadratiſchen Marmorplättchen von ſchwarz-weiß-roter Farbe bekleidet, die übereck geſtellt das bekannte ſchattierte Würfelmuſter abgeben; die Pilaſter ſind mit ſchwarzgrauem Marmor umrahmt, die Medaillons in gleicher Weiſe, während die Bildwerke ſelbſt aus weißem und die ornamentierten Füllungen von rotem Veroneſer Marmor gearbeitet ſind. Die kleinen Fenſterpilaſter der oberen Zone ſind durchweg aus weißem Marmor; bei den darunterſtehenden Säulchen und Kandelabern wechſelt das Material wieder in ſchwarz-weiß-roter Farbe, ſo daß die zwei äußerſten ſchwarz die zwei nächſtſtehenden weiß und die beiden innerſten rot ſind; urſprünglich dürfte wohl auch Vergoldung noch bereichernd mitgewirkt haben. Von großem Reize ſind die bildhaueriſchen Arbeiten im Inneren, zunächſt die ganz naturaliſtiſch gehaltenen Weinlaubverzierungen der Pilaſterflächen im Chor.

Eine ſehr anſprechende ernſte Arbeit in der Kapelle iſt auch das Grabmal der *Medea*, der Tochter des *Bartolomeo Colleoni*, aus weißem Marmor, bei welchem ſich inſchriftlich der Künſtler verewigt hat:

»Jovanes · Antonius · DE · AMADEIS · fecit · hoc · opus.«

Alſo laſſen wir die Schreibweiſe »*Amadeo*« ſtatt »*Omedeo*«. Vergl. auch: *Francesco Malaguzzi Valeri, Giov. Antonio Amadeo. Scultore e Architetto Lombardo* (1447 — 1522) *Bergamo* 1904.

Dom in Sebenico.

Nach der »*Cronaca della Casa Veranzia*« wurde der Dom in Sebenico am 9. April 1431 im gotiſchen Stil als dreiſchiffige Baſilika mit Tranſept Vierungskuppel und drei polygonen Chorniſchen begonnen. Der Architekt war der Venezianer *Antonio quondam Pietro Paolo* genannt, der nach *Mothes*[301]) der Künſtlerfamilie *Massegne* angehörte, die ſchon an der *Frari*-Kirche in Venedig tätig war. Aber bereits nach 10 Jahren ſchickte man dieſen Herrn „wegen gemachter Fehler und Mängel am Bau“ fort und wählte einen „Magiſter *Georgius Mathaei Dalmaticus*“, auch Meiſter *Orsini da Monterotondo* genannt, ſonſt auch bekannt durch Arbeiten in Ancona, Spalato und Raguſa, an welch letzterem Orte er nach *Michelozzo*'s Gutachten die Reſtaurationsarbeiten am *Palazzo dei Rettori* leitete. Mit Kontrakt vom 22. Juni 1441 wurde er zunächſt auf 6 Jahre angeſtellt, der ihm aber 1446 auf weitere 10 Jahre verlängert wurde. 1470 finden wir den Meiſter *Orsini* auf kurze Zeit in Rom. 1475 ſtarb er in Sebenico. Er vollendete in dieſer Zeit den gotiſchen Teil des Domes und führte ihn in das Syſtem der Frührenaiſſance über, d. h. er brachte den Grundplan in ſeiner ganzen Ausdehnung fertig, die Seitenſchiffe mit den Spitzbogen-Arkaden und Gewölben, ſowie ihre merkwürdige Bedachung und den ganzen Chorbau.

Am Eckpfeiler neben der nördlichen Apſide iſt ein Stein, der in gotiſchen Minuskeln die Worte trägt:

»*hoc · opus · cu · arum · fecit · magister · Georgius · mathei · dalmaticus.*«

Auszuführen waren nach dem Tode *Orsini*'s noch das Hochſchiff, die Querſchiffe und die Kuppel.

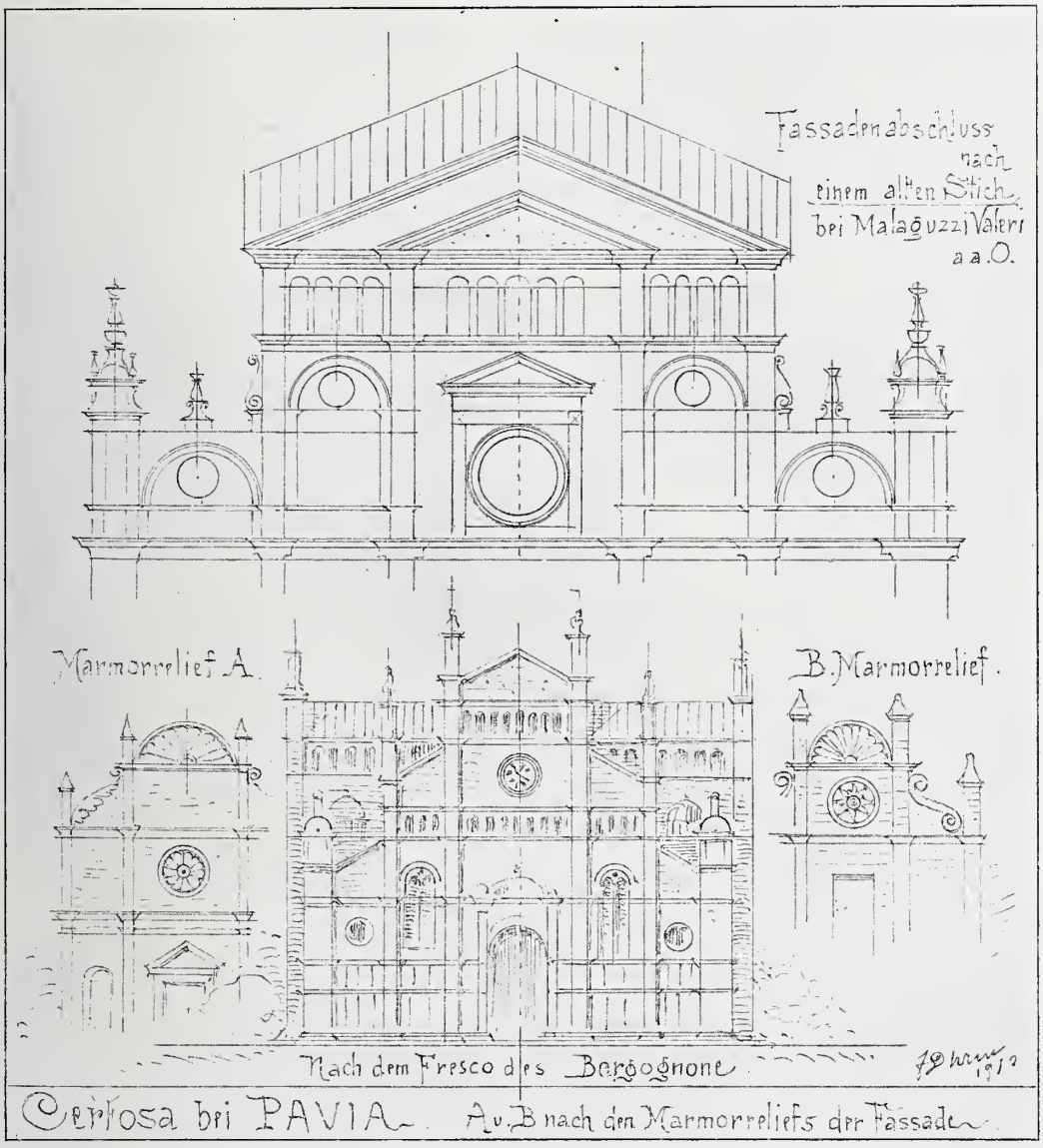
Nach ihm kam der dritte Baumeiſter *Niccolò di Giovanni Fiorentino*, bekannt durch Arbeiten in Traù und Spalato. Dieſer wurde gegen einen Jahreslohn von 120 Golddukaten am 1. Juni 1477 angeſtellt, den er bis 1517 auch bezog. Unter ihm wurden das Querſchiff ſamt Hochchor, die Galerien und die Steindächer

[301]) Geſchichte der Baukunſt und Bildhauerei Venedigs. Leipzig 1859. Bd. I, S. 243.

über den Apſiden geſchloſſen. An ſeine Stelle kam dann *Bartolomeo quondam Giacomo da Mestre;* dieſem folgte ſein Sohn *Giacomo*, der bis 1535 tätig war. Ein *Giovanni Masticevich* »*lapicida*« aus Zara legte 1536 die letzte Hand an den Bau, deſſen Vollendung durch die Inſchrift im Inneren beſtätigt wird:

»*Praesule sub Lucio, Critto Praetore Peractum tercentum et septem lustris addentibus annum.*«

Abb. 821.



Hauptfaſſade der *Certosa* bei Pavia mit Giebelabſchluß.

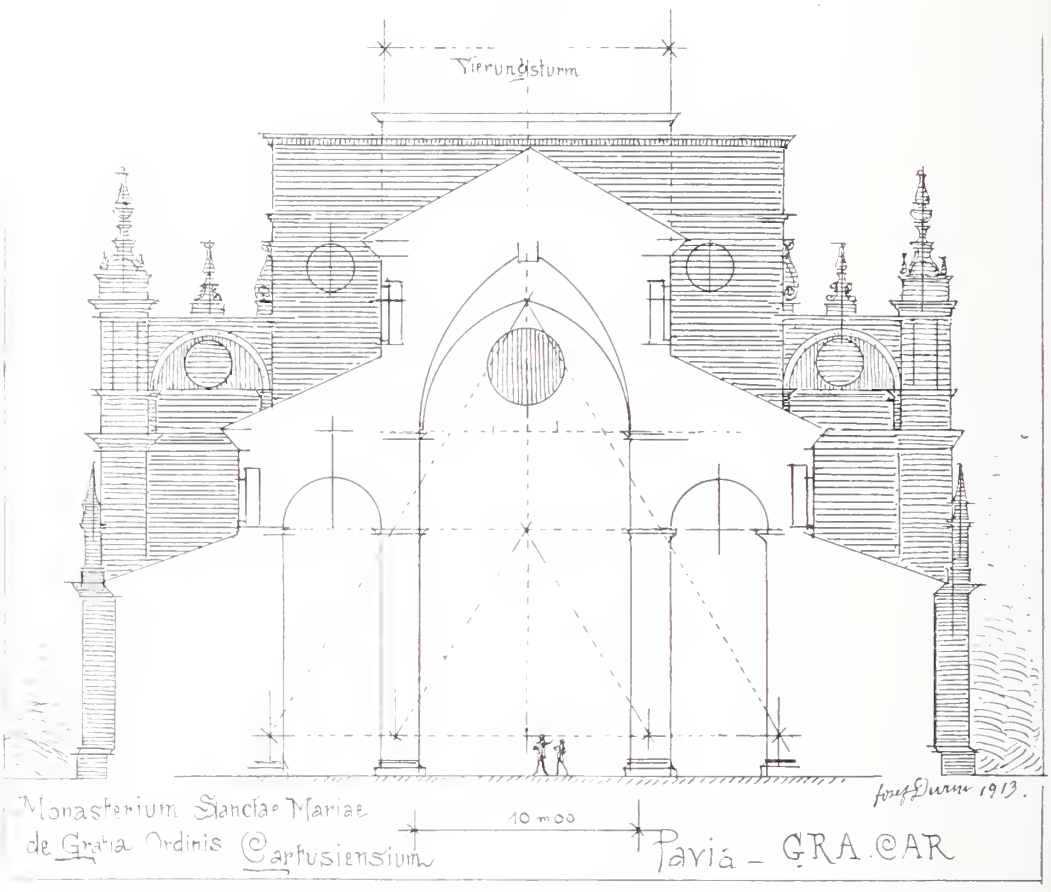
Alſo 307 Luſtra (zu je 5 Jahren) und ein Jahr dazu gibt 1536; die Bauzeit dauerte ſomit 114 Jahre.

Das Material iſt ein weißer, überaus feſter Kalkſtein, der in der Umgegend gebrochen wird, die Technik vollendet und die Formgebung nicht minder.

Die Einzelheiten der Konſtruktion wurden bereits beſprochen. Auf die kleine Taufkapelle iſt noch beſonders aufmerkſam zu machen, deren Decke aus einem einzigen, reich ornamentierten Steinblocke beſteht.

Das ſchöne Bauwerk zeigte im Beginne des vorigen Jahrhunderts große Schäden, die zu einer eingehenden Reſtauration Veranlaſſung gaben, bei der die ganze Kuppel abgetragen und neu aufgeführt werden mußte; auch die Steindecken der Schiffe wurden friſch verlegt, ebenſo mußten vier Kapitelle,

Abb. 822.



Abſchluß des Langhauſes durch die ausgeführte Prunkfaſſade der *Certosa* bei Pavia.

eine Säule der Arkaden und eine große Anzahl von Geſimsſtücken erſetzt werden. Die öſterreichiſche Regierung iſt dieſen Arbeiten bis 1854 in der vollkommenſten Weiſe gerecht geworden[305]).

Ein konſtruktiver Schnitt, das perſpektiviſche Geſamtbild und die Anſicht der Hauptfaſſade dieſer einzig daſtehenden Kirche, bei deren Aufbau kein Holz verwendet worden iſt, ſind in den Abb. 781, 782 u. 783 gegeben.

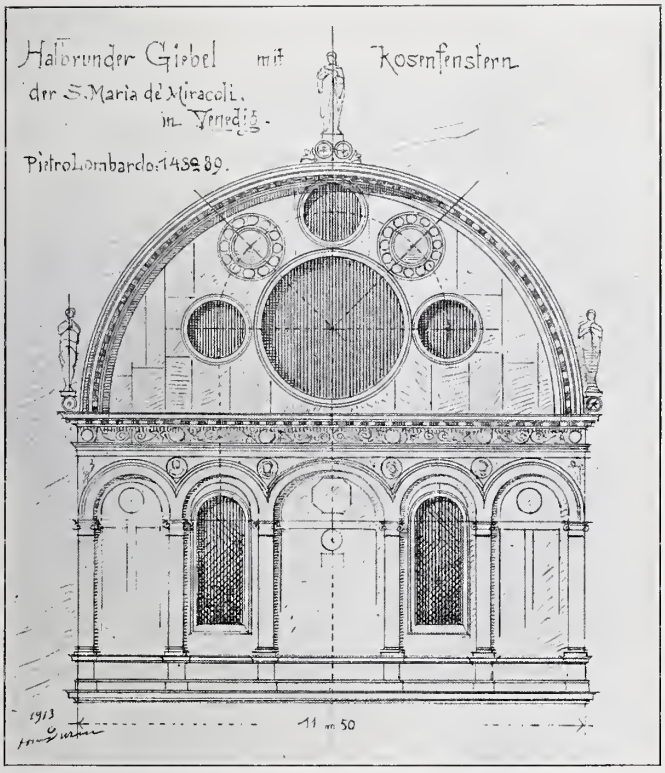
589. Übergang von den Seitenſchiffen zum Mittelſchiff.

An der Hauptfaſſade der *Certosa* bei Pavia waren für den Übergang vom Mittelſchiff nach den Seitenſchiffen, bezw. den Schiffen mit dem Kapellenkranz verſchiedenartige Verſuche in Erwägung gezogen worden. Nach dem Modell des *Visconti* und dem Fresko des *Borgognone* ſollten in einfacher,

[305]) Siehe: Graus, J. Der Dom in Sebenico. Kirchenſchmuck. Jahrg. 27 (1886). No. 1–5.

gotiſcher Weiſe die Pultdächer ſchräg anſteigende Halbgiebel erhalten (vergl. Abb. 821). Sie wurden bei der reichern Ausführung der Hauptfaſſade aber unterdrückt, und eine Blendarchitektur mit halbkreisförmigem Auffatz an ihre Stelle geſetzt. Das eine Motiv iſt trocken aber logiſch, das andere ein Prunkſtück, hinter dem ſich die Pultdächer der Seitenſchiffe verbergen mußten. Weniger leicht war die Aufgabe beim Mittelſchiff ſelbſt zu löſen. Man faßte dort die drei Hochſchiffe als eine Einheit auf, behandelte dieſe für ſich, indem man gegen den hochgeführten, horizontal abgeſchloſſenen Frontbau die drei abgetreppten Schiffgiebel ſtumpf anlaufen ließ. Der urſprüngliche Baugedanke hatte mit dieſer neuen Auffaſſung nichts mehr zu tun (vergl. Abb. 821). Sollten die damaligen Herren am Bau ſich mit dem geraden Abſchluß, wie er ſich heute zeigt, zufrieden gegeben haben oder hatten ſie weiteres noch geplant? Aus einem alten Stich (*una antica stampa*, bei *Malaguzzi-Valeri* a. a. O.) könnte man das Gegenteil herausleſen, wenn nur dieſe ſog. „alten Stiche“ immer zuverläſſig wären, denn ungenau ſind ſie ja beinahe alle. Die drei Hochſchiffe ſind nach dem Stich unter ein Satteldach gebracht, nach Art der Hallenkirchen; das Mittelſchiff ſollte aber doch wieder durch beſondere Vertikalgliederungen und durch einen kleineren Giebel (Giebel im Giebel) gekennzeichnet werden, was niemals der Fall geweſen ſein konnte. Man könnte die Darſtellung auch ſo interpretieren, daß wir es mit einem Dekorationsſtück zu tun haben, wobei das gemeinſame Satteldach ſich nur ſoweit nach der Tiefe erſtreckte, als die gezeichnete Faſſadenmauer dick iſt und die baſilikale Anlage des Langhauſes ſich in der Form einer normalen dreiſchiffigen Baſilika an jene anlehnte. Dann ſtünden wir vor der gleichen Verlogenheit wie jetzt, die nur noch abenteuerlicher wirkte durch den aufgeſetzten Blendgiebel (vergl. Abb. 821 u. 822). Die grandioſe Giebelfaſſade verlangte aber einen andern Abſchluß, ein anderes Ausatmen ihrer Maſſen. Hier fehlt der beruhigende Ausgleich!

Abb. 823.

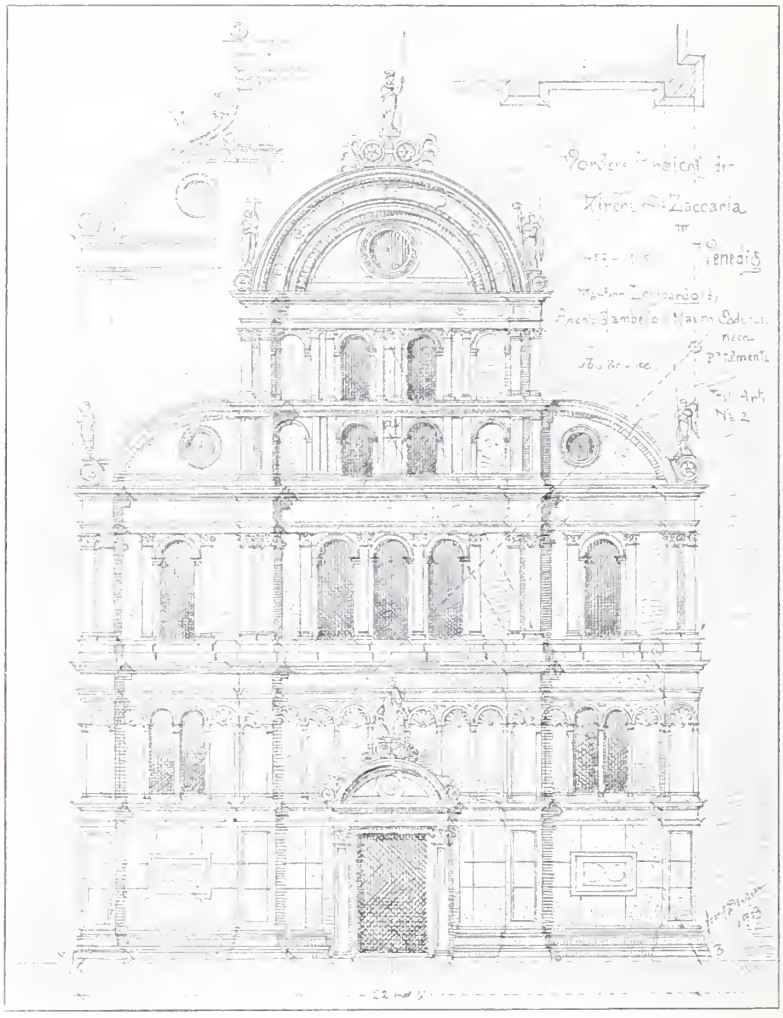


Anſicht des Giebels der *S. Maria dei Miracoli* in Venedig.

An Stelle dieſer einfachen und der hochgeſchraubten Löſungen (vergl. Abb. 821) findet die Renaiſſance aber auch noch andere Wege, indem ſie dem

geraden mittelalterlichen Dreiecksabfchluß, den volutenartig gefchwungenen oder den einfachen bogenförmigen entgegenfetzt. *Serlio* begnügt fich mit dem letztern bei feinem Kirchenentwurf für einen bafilikalen, dreifchiffigen Bau. Reicher wirken die Übergänge durch konvexe oder konkave, voll entwickelte Voluten mit zwei Aufrollungen an den Enden (vergl. Abb. 821 A u. B nach Darftellungen auf Marmorreliefs, auf deren einer die Volute mit Akanthusblättern befetzt ift).

Abb. 824.



Anficht der Giebelfaffade von *S. Zaccaria* in Venedig.

L. B. Alberti erkannte die Gefahr des zu ftarken Betonens diefer architektonifchen Form und ließ fie durch gefchickt angewandte Mofaizierung nur flächig fprechen. Wie leicht man eine fonft gut entworfene Faffade mit derartigen, zu ftark im Relief entwickelten oder im Maßftab zu groß gegriffenem Beiwerk verderben kann, zeigt mancher Bau auf italienifchem Boden in oft geradezu abfchreckender Weife (Dom zu Turin, etwas erträglicher beim *Gesù* in Rom). Zur einfachen, aber kaum folgerichtig entwickelten Form der Halbgiebel kehrt *Palladio* wieder zurück; *Guarini* greift dagegen zur geknickten Volute mit aufgeftellten Figuren (vergl. auch die Voluten der *S. Maria della Salute* in Venedig).

590. Übergänge bei halbrunden und viertelrunden Dächern.

Anders zeigen fich die Giebelbildungen und Übergänge bei halb- und viertelrunden Dächern. Sie folgen in der Umrißlinie logiſch und genau der Dachform, fowohl beim Mittelſchiff als auch bei den Seitenſchiffen, ſei das Dach aus Holz oder Stein konſtruiert, wie das bei dem einſchiffigen Kirchlein *S. Maria dei Miracoli* (vergl. Abb. 823) oder beim größern Kirchenbau von *S. Zaccaria* in Venedig (vergl. Abb. 824) oder bei dem dreiſchiffigen Dom in Sebenico heute noch zu ſehen iſt und nachgeprüft werden kann.

Ich hatte früher die Behauptung aufgeſtellt, daß die halbrunden Giebel eine ureigene Erfindung der italieniſchen Renaiſſance ſeien, die beſonders in Venedig und an der dalmatiner Küſte anzutreffen wäre, wurde aber durch den Münzfund des Herrn *Dell* (1908) eines beſſern belehrt, (der außerdem die Güte hatte, mich beſonders darauf aufmerkſam zu machen), daß eben wieder einmal der große Goethe recht gehabt mit dem Satze (Fauſt II, II) „Wer kann was Dummes, wer was Kluges denken, das nicht die Vorwelt ſchon gedacht“. Die in Abb. 825 wiedergegebene Münze des *Isis*-Tempels in Rom aus der Zeit des *Vespasian* zeigt ſchon den halbrunden Giebel über dem Gebälke des Tempels.

Abb. 825.

Das *Iseum Campense* auf einer Münze des *Vespasianus* nach *H. Dreesel.*

Weitere Halb- und Viertelsrundgiebel ſind bei einer Kirche in Raguſa und in Lonigo bei Verona bereits erwähnt worden.

591. *S. Spirito* in Florenz.

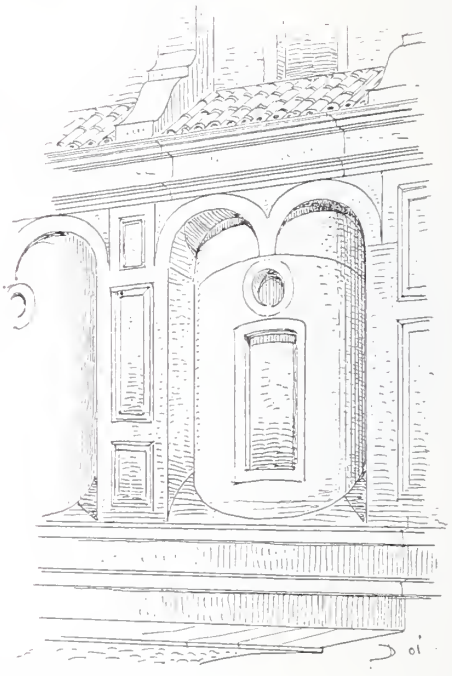
Im Jahre 1433 erhielt *Filippo Brunellesco* den Auftrag zum Neubau von *S. Spirito* in Florenz, der aber bald das Schickſal aller bis jetzt behandelten Kirchen teilte: er geriet ins Stocken. Beim Tode des Meiſters war der Grundplan in ſeinen Hauptzügen herausgemauert und das Baumodell angefertigt. Mit der Weiterführung des Baues wurde *Antonio Manetti* betraut, ſo daß die Hauptbauperiode wahrſcheinlich in die Zeit von 1470—80 fiel und die Kirche 1481 wohl geweiht werden konnte, wenn ſie auch noch nicht in allen Teilen fertig war. Neben *Manetti* nennt *Milanesi* noch einen *Giovanni Mariano*, genannt *lo Scorbacchia*, der als Maurermeiſter von 1475—90 am Baue tätig war. Der Glockenturm wurde von *Baccio d'Agnolo* (1462—1543) begonnen und nach deſſen Entwurf unter *Cosimo I.* vollendet.

Für die Anlage, die kreuzförmige Langhaus-Baſilika mit der Auszeichnung der Vierung und dem zweiteiligen Kreuzabſchluß iſt *Brunellesco* verantwortlich, nicht aber für alles Detail. Das Mittelſchiff hat eine gerade Holzdecke; die

Seitenfchiffe find mit Kugelgewölben überfpannt und die Kapellen mit Nifchengewölben gefchloffen. Die Vierungskuppel hat einen niedrigen, lichtlofen Tambour, über dem fich das fog. „Melonengewölbe“ mit Rippen, kleinen Rundfenftern und einer Laterne im Scheitel erhebt. Unter der Kuppel fteht der Hauptaltar, wie in *S. Maria del Fiore* zu Florenz und in *St. Peter*'s-Dom zu Rom.

Die fchmalen Fenfter der Seitenkapellen, die der Altäre wegen jetzt zur Hälfte oder ganz vermauert find, zeigen im Horizontalfchnitt, eine zur Halbkreisform der Kapellenmauern ftimmende Geftaltung. Es kann daraus gefchloffen werden, daß die zurzeit gerade geführten Außenmauern der Kapellen nicht urfprünglich geplant waren. Wie jetzt erwiefen, find dreieckige Hohlräume im Mauerwerk zwifchen den Kapellenwandungen vorhanden, die diefe Vermutung beftätigen. Der fpätere Meifter wollte wohl eine gewiffe Sorte von „Winkeln“ befeitigen und eine ruhigere Seitenfaffade durch die ausgleichende gerade Mauer gewinnen[306]).

Abb. 826.



Anficht der Ausgleichen nach außen, der Kapellen bei der *Michaels*-Kirche in München.

Die Säulen im Inneren find monolith und wie die ganze innere Steinhauerarbeit gefchliffen, mit ziemlich feinen Fugen verfetzt und mit weißem Kalkmörtel verftrichen. Die Bildungen der Eckpfeiler der Vierung, die Stützen für die vier Mittelfchiffbogen und die Kuppel find denen in *S. Maria Novella* und *S. Croce* in Florenz entlehnt. An die hochgeführten Pfeiler des Mittelfchiffes fchmiegen fich die weniger hohen der Seitenfchiffe an, wobei die Bogen der letzteren ziemlich viel tiefer anfallen als die des Mittelfchiffes; fie haben alfo unten einen Bogen- und einen Gewölbefchub von zwei Seiten auszuhalten und oben einen ebenfolchen, der dem erfteren, aber in anderer Höhenlage, entgegenwirkt.

In *S. Maria Novella* hat die quadratifche Kernform des Pfeilers eine Seitenlänge von 1,05 m, dabei an zwei Seiten eine Vorlage von je 0,35 m und an den zwei anderen eine folche von je einer Halbfäule mit zwei Dienften. In *S. Croce* ift der Vierungspfeiler achteckig bei einem Durchmeffer von 1,50 m. In beiden Kirchen, von denen die eine gewölbt ift, die andere Balkendecke zwifchen den Bogen zeigt, find bei den Pfeilern keine oder nicht nennenswerte Deformationen zu bemerken, während bei der gleichen Anordnung in einer Venezianer Kirche vollftändige Knicke zu verzeichnen find. In *S. Spirito* hat die Kernform nur eine Seitenlänge von 1,16 m und an zwei Seiten vorgelegte Halbfäulen, wobei

[306]) Eine verwandte Anlage liegt diesfeits der Alpen bei der *Michaels*-Kirche in München vor: dort hat der Baumeifter eine Löfung verfucht, bei der die innere Halbrundform der Kapelle auch nach außen gezeigt ift und doch eine durchgehende Geradführung der Sockel und des Traufgefimfes ermöglicht wird (vergl. Abb. 826). Der Verfuch ift intereffant und der Erwähnung wert. Das Aufitzen der Zwergfäulengalerien auf den Kuppeln der Conchen der *Certosa* bei Pavia könnte als eine Vorahnung diefer Löfung bezeichnet werden.

die einzelnen Schichtquadern meiſt als Durchbinder ausgeführt ſind. Die Gewölbe ſind ohne ſichtbare Verankerung hergeſtellt, dafür aber die ſämtlichen vier Eckpfeiler mit den anſchließenden Bogen ſtark deformiert. Auch alle Seitenſchiffgewölbe zeigen größere, parallel laufende Diagonalriſſe. Mancher Schaden mag darauf zurückzuführen ſein, daß die Bogen einerſeits auf Mauerwerk mit vielen Fugen, andererſeits auf Werkſtücken mit wenig Fugen ruhen, beide Stützen mußten ſich ungleich ſetzen und die Folgen davon Bewegungen in den Bogen ſein. So ſind die Deformationen bei den Bogen der Umgänge, beſonders rechts vom Hochaltar, ſehr ſtark, und auch die Kuppel zeigt im Tambourgemäuer kleine Riſſe, die ſich nach den Bogen fortſetzen.

592. *S. Lorenzo* in Florenz.

S. Lorenzo in Florenz wurde in den erſten Jahrzehnten des XV. Jahrhunderts als Neubau im toskaniſch-mittelalterlichen Typus begonnen. *Brunellesco* fand, als ihm die Arbeit übertragen wurde, die Grundrißanlage in den Fundamenten des Querhauſes und Chors vor; die Langhaus-Baſilika mit Tranſept war daher nicht ausſchließlich ſeinem freien Ermeſſen anheim geſtellt. Als Vorbild dienten, beſonders was die Querſchifform anbelangt, *S. Croce* und *S. Maria Novella* in Florenz; im Langhaus aber ſchuf der Meiſter vollſtändig Neues.

Auch dieſen Bau führte *Antonio Manetti* weiter und brachte 1460 das Innere zum Abſchluß; von ihm ſtammt gleichfalls die jetzige Form der Vierungskuppel, da Querbau und Vierung bei *Brunellesco*'s Tode noch im Rückſtande waren. Die Giebelfaſſade, die er ſich wohl einfach gedacht haben wird, ließ er ebenfalls unvollendet.

Wie bei *S. Spirito* iſt das Mittelſchiff mit einer wagrechten, jetzt weiß und golden gefärbten Holzkaſſettendecke verſehen; die Seitenſchiffe ſind mit Kugelgewölben geſchloſſen, die Kapellenniſchen mit Tonnengewölben und die Vierung mit einer Halbkugel ohne Tambour, aber mit einer Laterne im Scheitel.

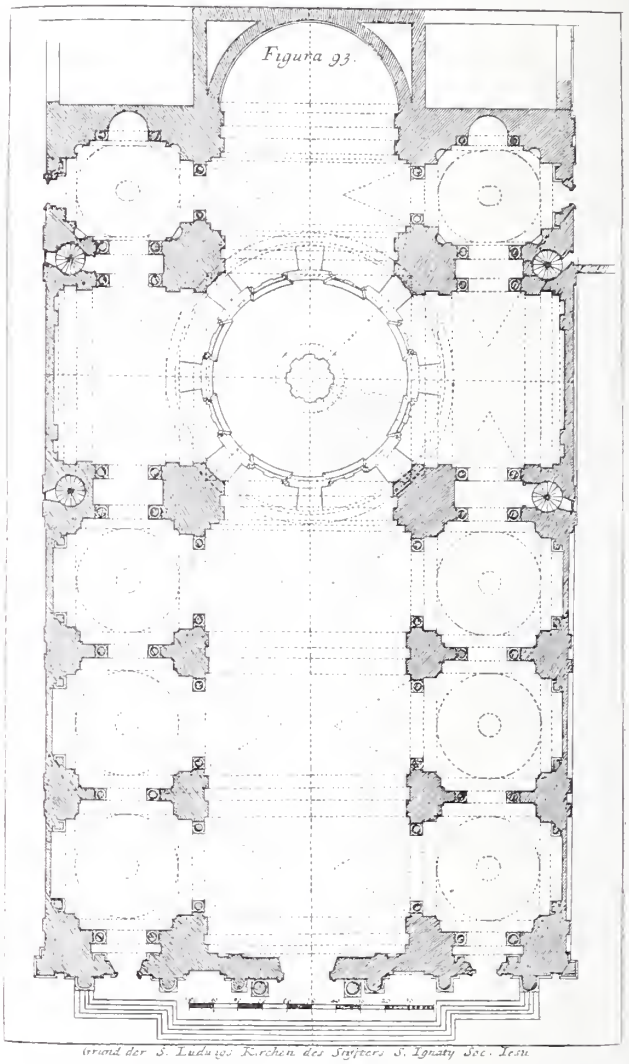
Die vier tragenden Kreuzpfeiler haben in der Kernform eine Seitenlänge von nur 0,90 m bei einer Vorlage von 0,20 m und in den Schichtquadern eine Höhe von 0,34 m bis 0,51 m. Auch hier iſt die Steinhauerarbeit durchweg geſchliffen, zur Zeit aber mit einer hellgrauen Tünche überzogen. Die Säulen ſind monolith, die Gewölbe ohne ſichtbare Verankerung ausgeführt. Bei den nach den Vierungspfeilern anfallenden Seitenſchiffbogen ſind die Schlußſteine ſämtlich aus der normalen Lage und alle Gewölbefelder der Seitenſchiffe diagonal mehrfach geriſſen, gleich denen in *S. Spirito*. Das Material iſt da wie dort toskaniſcher, graugrüner Sandſtein; die Wand- und Gewölbeflächen ſind weiß geputzt. In Betracht kommen weiter: *S. Satiro* in Mailand, von *Guinoforte Solari* begonnen, deſſen Weiterbau bald dem *Bramante*, dann auch dem *Bramantino* zugeſchrieben wurde. Dem großen Urbinaten dürfte der Bau der Sakriſtei mit Sicherheit zuzuweiſen ſein und wohl noch andere Teile des intereſſanten Werkes.

Was heute in die Erſcheinung tritt, iſt eine dreiſchiffige Pfeilerbaſilika mit Querhaus, Vierungskuppel und Scheinchor. Das Querhaus und das Mittelſchiff ſind mit kaſſettierten Tonnengewölben überſpannt, die durch Verſtärkungsrippen in Joche geteilt, den untenſtehenden Pilaſtern der Pfeiler entſprechen. Die Kuppel hat einen niedrigen, lichtloſen Tambour, deſſen innere halbkugelförmige Fläche mit Kaſſetten geſchmückt iſt; den Scheitel krönt eine Laterne; die Umfaſſungsmauern ragen über das Gewölbe hinaus und tragen ein flaches Zeltdach.

Die Seitenſchiffe ſind mit Kreuzgewölbchen überdeckt und nur an einer Seite des Querhauſes weitergeführt, da eine Übertragung derſelben nach der

anderen Seite wegen der einzuhaltenden Baugrenze unmöglich war. Diefe Befchränkung führte auch zur Ausführung des Scheinchors, der fo lange feine Wirkung nicht verfehlt, als man fich in der Mittelachfe des Baues bewegt und für einen Knick in den wagrechtlaufenden inneren Gefimslinien keine empfindlichen Augen hat, der fich aber immer unangenehmer geltend macht, je mehr man die Mittelachfe verläßt oder fich dem Chor nähert. Vom Querhaus aus gefehen, wird das Ganze zur Lächerlichkeit und zur „Berühmtheit“ nur für Unwiffende: der fchöne Schein hält nicht vor, und das, was beabfichtigt ift, wird nicht erreicht. Bis 1495 foll die Bauzeit gewährt haben; die Einweihung wird 1523 als vollzogen angegeben (vergl. Abb. 48[307]).

Abb. 827.



Grundriß der Kirche *S. Ignazio* in Rom.

Die *Chiesa della Santa Casa* in Loreto kommt hier nur infofern in Betracht, als *Bramante* bei den Verbefferungsarbeiten an der Kuppel erwähnt wird, aber mehr noch, weil er der Schöpfer der wundervollen Marmorhülle des Muttergotteshaufes unter der Kuppel ift, das *Andrea Sansovino* (1513—29), *Girolamo Lombardi*, *Tribolo*, *Bandinelli* u. a. mit Statuen und Reliefs fchmückten und *Girolamo Lombardi* mit ehernen Türen verfah[308].

593. Kirchen in Mailand, Genua, Florenz und Venedig.

Von Mailänder Kirchenbauten wären nach ihrer Entftehungszeit noch zu erwähnen:

S. Maria presso S. Celso (1490), von *Giovanni Dolcebuono* erbaut, mit fchönem Vorhof und reicher Faffade von *Alessi*. Eine dreifchiffige Pfeilerbafilika mit zwölffeitiger Kuppel auf gefchloffenem Tambour und einem Chorumgang zu

[307] Eine gute Aufnahme findet fich in: Cassina, a. a. O. — Für die Sakriftei in *S. Satiro* und den Chor von *S. Maria delle Grazie* in Mailand fiehe Abb. 29, S. 71 und Abb. 46, S. 92.

[308] Eine Befchreibung diefes Bauwerkes fiehe in: Zeitfchr. f. bild. Kunft 1871, S. 160. — Die dort beigegebene Grundrißfkizze ift ganz falfch, das Langfchiff beifpielsweife um ein Joch zu kurz.

neun äußeren Seiten oder zu fünf quadratiſchen und vier dreieckigen Kapellen. Der Chor ſelbſt bildet in ſeiner Grundform ein halbes Achteck [309]).

S. Vittore, wegen ſeiner barocken, prächtigen Innendekoration, von *Alessi* (1560).

S. Fedele, als Jeſuitenkirche nach *Pellegrini*'s Plan (1569) erbaut, von *Martino Bassi* vollendet [310]).

In Genua iſt wegen ihres überaus prächtigen Inneren mit eingelegten roten Marmorarbeiten an den Wänden, die dreiſchiffige, von *Giacomo della Porta* erbaute Baſilika *S. Annunziata* (1587) anzuführen;

Abb. 828.

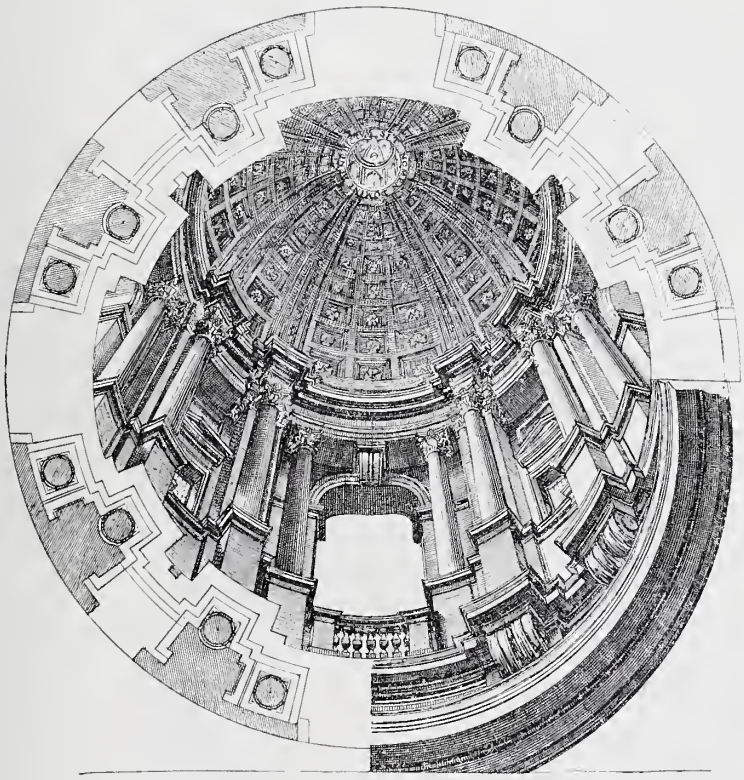


Abbildung der Ausmalung einer Kuppel von Pater *Pozzo*.

in Florenz die Faſſade des *Buontalenti* von *S. Trinità* (1593) und

wegen ſeiner intereſſanten reichen Barockfaſſade aus dem Jahre 1663 *S. Salvatore* in Venedig, von *Giorgio Spavento* begonnen und von *Tullio Lombardo* 1534 vollendet.

Von den Kirchen *Palladio*'s in Venedig ſind zu erwähnen:

S. Giorgio Maggiore, 1560 begonnen, mit der von *Scamozzi* 1575 vollendeten Faſſade, ferner

die Kirche *S. Redentore* mit einſchiffigem Inneren, 1576 erbaut.

309) Siehe die Veröffentlichung in: Cassina, a. a. O., Taf. XIX—XXIV, in deren Text *Bramante* noch als Schöpfer der Vorhalle bezeichnet wird.

310) Veröffentlicht ebendaſ.

Abb. 829.

Deckengemälde im Langhaus der Kirche *S. Ignazio* zu Rom von Pater *Pozzo*.

Von römiſchen Kirchen der Spätzeit ſeien angeführt und besonders hervorgehoben:

594. Römiſche Barockkirchen.

Il Gesù, die Hauptkirche der Jeſuiten, im Auftrage des Kardinals *Farnese* 1568—75 von *Vignola* und *Giacomo della Porta* erbaut, weiſt einen der

glänzendſten und reichſten Innenräume Roms auf. Ihr Langhaus wurde 1860 vom Fürſten *Torlonia* mit koſtbarem Marmorgetäfel verſehen.

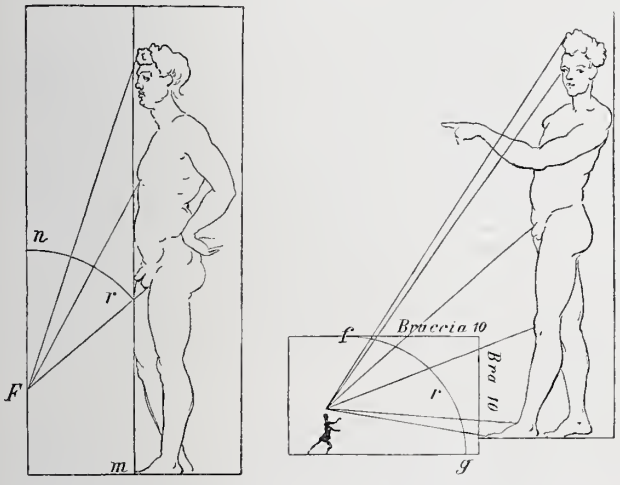
S. Andrea della Valle, 1591 von *P. Olivieri* begonnen und von *Carlo Maderna* vollendet, mit reicher Faſſade nach dem Entwurfe *Carlo Reinaldi*'s (1665). Beſonders beachtenswert wegen der bronzenen Kopien der *Pietà*, der *Lea* und *Rahel* des *Michelangelo* und der reizenden Bronzekandelaber in der *Cappella Strozzi*.

S. Ignazio, auf Koſten des Kardinals *Ludovisi* 1626 begonnen und 1675 vollendet; von Padre *Gressi* geplant mit einer Faſſade von *Algardi* (vergl. Abb. 827, Grundriß).

Berühmt iſt das Innere des Baues durch die Malereien des Padre *Pozzo* mit ſeiner virtuoſen *Perspective curieuse*, wo die gemalte Architektur die monumentale zu übertrumpfen ſucht. Mit außergewöhnlicher, nicht übertroffener Geſchicklichkeit und einem ausgezeichneten Farbenſinn ſehen wir die Kompoſitionen ausgeführt — aber eines bleibt dabei immer wieder fatal, daß ſie nur von einem einzigen Punkte aus richtig wirken, der vorſichtshalber in der Mitte des Hauptſchiffes durch eine runde Marmorplatte bezeichnet iſt. Über ihn hinausgetreten, hört der ſchöne Schein auf und teilt das Unternehmen das Schickſal aller ähnlichen perſpektiviſchen Mätzchen. Schade um ſo viel Geiſt und Können am unrechten Platze! (vergl. Abb. 828 u. 829).

595. *Perspective curieuse.*

Abb. 830.



Abbildungen zu den Rezepten des *Lionardo da Vinci*.

Hier darf nicht unerwähnt bleiben, daß ſchon *Lionardo da Vinci* ſich mit dieſer Art von Dekorationsmalerei beſchäftigt und Anhaltspunkte für deren Ausführung bekannt gegeben hat. Unter Beigabe (Abb. 830) der zugehörigen Abbildungen ſei der Inhalt zweier Rezepte des großen Meiſters angeführt. Er lautet:

I) „Zum Anfertigen einer Figur, die ſich auf einem (Wand-) Raum von 20 Ellen 40 Ellen hoch zeigen, dementſprechende Gliedmaßen haben und aufrecht auf den Füßen ſtehen ſoll.“ Weder in dieſem, noch in irgend welchem andern Falle muß es den Maler kümmern, wie die Mauer oder Wand beſchaffen oder geſtaltet ſei, auf die er malt, ſonderlich, wenn das die Malerei betrachtende Auge ſelbige durch ein (beſtimmtes) Fenſter oder ſonſt ein Sehloch zu ſchauen hat. Denn das Auge hat nicht auf die Ebenheit oder Krümmung der Wand zu achten, ſondern nur auf die Dinge, welche ſich jenſeits derſelben an verſchiedenerlei Stellen der vorgeſtellten freien Gegend zeigen ſollen. Beſſer würde ſich dieſe Figur in der (Gewölbe)-Krümmung *f r g* machen laſſen, denn in derſelben kommen keine Winkel vor (vergl. Abb. 830)“.

II) „Auf einer Mauer von 12 Ellen Höhe eine Figur zu malen, daß dieſelbe ſcheinbar die Höhe von 24 Ellen hat.“

Willſt du eine Figur oder ſonſt einen Gegenſtand malen, daß es ausſieht, als hätte er die Höhe von 24 Ellen, ſo machſt du dies in folgender Form. Du bemalſt zuerſt das (grade) Wandſtück *m r* mit der Hälfte des Mannes, den du machen willſt. Darauf machſt du die andere Hälfte in das Gewölbe *r n*. Bevor du aber das beabſichtigte Stück Figur in das obere Gewölbe machſt, zeichneſt du dir zu-

erſt auf dem ebenen Plane eines Saalbodens die Wand, auf die du zu malen haſt, genau in der Form, wie ſie in Wirklichkeit mit ihrem Gewölbe daſteht (im Profil) hin, dann hinter dieſe gezeichnete Wand die Figur (gleichfalls) im Profil, in der Größe wie du ſie willſt und ziehſt (von allen ihren Hauptpunkten) die Sehlinien zum Punkt *F*. Und ebenſo, wie dieſe Linien auf der (gezeichneten) Wand (oder Schnittlinie das Stück) *r n* ſchneiden, überträgſt du ſie (d. h. ihre Durchſchneidungspunkte) auf die (wirkliche) Mauer, die ja von gleicher Geſtalt, wie die gezeichnete Wand iſt, und ſo haſt du alle Höhenmaße und Vorſprünge (oder Tiefenmaße) der Figur (perſpektiviſch) angegeben. Die Quermaße oder Breiten, die ſich aus dem geraden oder aufrechten Mauerſtück *m r* befinden, machſt du (hier) in ihrer wahren Geſtalt, denn durch das Emporſteigen der Mauer verjüngt ſich die Figur von ſelbſt. Die (Hälfte der) Figur aber, die ins Gewölbe hineinragt, mußt du (mittels Konſtruktion) verjüngen, ſo, als ob ſie aufrecht ſtünde. Dieſe Verjüngung muß du auf einem recht ebenen Saalboden machen, und da wird (zuerſt) die Figur (im Grundriß) mit ihren wahren Breitenmaßen (zu zeichnen) ſein, wie du ſie von (dem Stück auf) der Mauer *m r* entnimmſt. Die mußt du alsdann verjüngen, auf einer Schnittlinie zum Aufrichten. Das wird eine gute Methode ſein. (*Lionardo da Vinci*, das Buch von der Malerei — *Codex Vaticanus* [*Urbinas*] 1270. I. Bd. Wien 1882. S. 424—427, überſetzt von *Heinrich Ludwig*.)

Zur Sache nimmt aber auch *Gottfried Semper* in ſeinem „Stil“ (I. Bd. S. 69. Frankfurt 1860) Stellung und ſagt bei ſeinen Folgerungen über das Geſetz für hiſtoriſche Bildwerke: „Man denke ſich die Decke als eine durchſichtige Glasfläche, hinter der die Mauern ſichtbar bleiben. Was nun auf dieſen idealen ſenkrechten Wandflächen jenſeits des Plafonds aufrecht ſtehend gemalt iſt, muß auch ſo erſcheinen, wenn dafür nur ſeine Projektion auf der (urſprünglich durchſichtig gedachten) Plafondfläche an die Stelle tritt. Dieſe einfache Regel iſt zugleich der Ausgangspunkt jener verwickelten Kunſt, der ſog. *Perspective curieuse*, die die ſchwierigſten architektoniſchen Kombinationen verbunden mit reichen Figurengruppen auf jeder Deckenfläche kunſtgerecht und naturtreu darzuſtellen weiß. Sie ward ſeit der Renaiſſance ſchon von *Bramante*, *Peruzzi* u. a. Meiſtern häufig benutzt, ſpäter aber von den Jeſuiten bis zum höchſten Ungeſchmacke gemißbraucht. Alſo jeglicher figürlicher Gegenſtand, der Kopf und Fuß hat, muß mit den Füßen gleichſam auf dem Geſims der Mauer wurzeln und dies gilt für alle vier Mauern ſowie den Umfang einer geſchloſſenen, kreisrunden oder ovalen Wandfläche uſw.“

596. Offene Dachſtühle.

Zu den offenen Dachſtühlen ſei noch eine Schlußbemerkung hinzugefügt: Der ſog. offene Dachſtuhl von *S. Miniato* bei Florenz (1207), (vergl. Abb. 798), mit dem die Form der dreiſchiffigen Baſilika „eine letzte und höchſte Weihe erhalten hat“, war bemalt (jetzt reſtauriert); die Apſis iſt mit einem Moſaik: „Chriſtus zwiſchen der heil. Jungfrau und dem heil. *Miniatus*“ geſchmückt (1297, auch reſtauriert); die fünf Fenſter der Chorwand ſind mit transparenten Marmorplatten geſchloſſen. (Ein ähnlicher Verſchluß von Kirchenfenſtern auch im Dome von *Orvieto*.) Die vornehme Faſſade iſt mit weißem und grünlichem Marmor inkruſtiert, deren Moſaiken, aus dem XIII. Jahrhundert ſtammend, mehrfach reſtauriert ſind. Die Kirche enthält im Ciboriumaltar, in den Ambonen und beſonders in der Grabkapelle mit dem Grabmal des Kardinals von Portugal († 1459) wahre Perlen der italieniſchen Renaiſſance-Kleinkunſt.

Dem offenen Dachſtuhl, der in *S. Francesco* zu Rimini beibehalten iſt, wird ſein gutes Recht bei kleinen Kirchenbauten auch von anderen Meiſtern, z. B. in der *Bella Vilanella* bei *S. Miniato*, gewahrt (vergl. Abb. 799).

Der Eingang iſt bei unſeren Bauten auch der Ausgang und durch dieſen verlaſſen wir den Abſchnitt unter Hinweis auf ſeine Beſonderheiten:

597. Vorhallen.

Als beſondere Anlagen bei faſt allen ganz frühen und beſonders bei den ſpätern Bauten ſind die tiefen, meiſt gewölbten Vorhallen zu bezeichnen, die über die ganze Breite der Kirche ſich erſtrecken, oder ſie noch weiter nach

den Langfeiten hin umziehen oder fich frei über den Bau hinweg noch ausdehnen. (Vergl. die altchriftlichen Bauten in Rom, die Kirche in Empoli, die Kathedrale in Civita Caftellana.) Von befonderem Intereffe ift die Vorhalle der *S. Maria della Catena* in Palermo mit ihren gedrückten Bogen und ihren Gliederungen, die zum Vergleiche mit den verwandten Stil-Phafen herausfordert.

Bei der kleinen Kirche *S. Maria delle Grazie* in Arezzo fetzt die frühe Renaiffance für die Vorhalle einen unverhältnismäßig großen Apparat in Szene, die den einfchiffigen Bau in der Breite um beinahe das Dreifache übertrifft, während fie bei *S. Maria della Catena* die Schmalfeite der Kirche nicht erreicht. Dafür zeigt fie in formaler Beziehung ein vollendet fchönes Detail und in konftruktiver ein beachtenswertes weitausladendes fteinernes Hauptgefimfe. Eine ebenfo fchöne als in der Anlage intereffante Vorhalle ift auch in Spoleto zur Ausführung gebracht.

Die Hochrenaiffance führt die Vorhalle über die Breite der drei Schiffe weg und geftaltet fie mehr als einen Schutz gewährenden Vorbau. *Leo X.* ließ eine folche 1566, angeblich durch *Raffael*, vor der Kirche *S. Maria in Domnica* oder *della Navicella* in Rom ausführen (vergl. *Letarouilly* a. a. O.).

Die Spätrenaiffance kommt bei der *Sapienza* in Neapel auf den Grundgedanken des Übergangsftils wieder zurück; *Fansaga* (1591—1678) lieferte hier im XVII. Jahrhundert eine der fchönften Vorhallen für einen minderwertigen Kirchenbau. Etwa 250 Jahre liegen zwifchen diefen vier verfchiedenen Auffaffungen der gleichen Aufgabe; zuerft Befangenheit zeigend, dann Freiheit und Erlöfung atmend, weiter von hohem Ernfte erfüllt und fchließlich dem Ende mit Jubel zujauchzend!

XXIV. Abfchnitt.

Zentralanlagen und Kuppelkirchen,

deren innere und äußere Geftaltung vom Beginne der Renaiffance in Italien bis zu ihrem Ausklingen am Schluffe des XVIII. Jahrhunderts.

„Der Zentralbau ift das letzte im Reich der abfoluten Bauformen wie der griechifche Tempel das erfte. Seine Möglichkeiten find noch lange nicht erfchöpft, es mag Zwifchenperioden geben wie das XIX. Jahrhundert (wohl auch der Anfang des XX.?), welches das Penfum des XIII. noch einmal auffagen muß — immer von neuem wird jene große Aufgabe auftauchen, wobei die Verfuche der Renaiffance als unentbehrliche Vorftufe glänzend in ihr Recht eintreten werden. — Wohl aber hat die Renaiffance die höchfte, allem Gotifchen wefentlich überlegene kirchliche Bauform, den Zentralbau, bis nahe an die abfolute Vollendung ausgebildet und einer künftigen Religiofität zum Vermächtnis hinterlaffen.“

Burckhardt, J. Gefchichte der Renaiffance. Stuttgart 1878. S. 97.

598. Zentralbau.

Für die Aufnahme des Zentralbaues als kirchliche Bauform war in Italien das Vorhandenfein fo vieler antiker Rund- und Polygonbauten, wohl auch die ftetige Fühlung mit dem Orient, die in *Hagia Sophia*, um nur ein Beifpiel von Rang zu nennen, genugfame Anregung bot, von Wichtigkeit. Der „mythifche Ruhm“, den das *Pantheon* in Rom, den *S. Lorenzo* in Mailand genoffen, die Bewunderung für andere, damals noch beffer erhaltene Zentralbauten von kreisrunder oder polygonaler Form, wie die mächtigen Kuppelbauten bei den Thermen

in Rom (*Caracalla*-Thermen, fog. *Minerva medica*) die bei Neapel (Bajae), auch die altchriftlichen Bauten in Ravenna, hielten zunächft bei der romanifchen Baukunft die Übung des Zentralbaues wach, förderten Verfuche in der Zeit der Proto-Renaiffance (*Battistero* in Florenz), dann im gotifchen Mittelalter, wenn fie dort auch nur auf dem Papier oder im Modell blieben (Florenz, Bologna, Pavia, Loreto); ihre Ausgeftaltung übernahm dann die anbrechende Renaiffance.

Die Gepflogenheit, die Baptifterien als Zentralbauten aufzufaffen und dies baulich auch zum Ausdruck zu bringen, trug weiter dazu bei, den Gedanken an die

Abb. 831.

Entwurf für eine Zentralkirche aus der frühen Renaiffancezeit nach einer Medaille des *Sperandio*.

Rundbauten nicht verloren gehen zu laffen, wobei auch die Kunft des Wölbens größerer Räume der Vergeffenheit nicht anheimfiel; denn ohne gewölbte Decke war ein Zentralbau kaum zu denken.

Der Betonung der Vierung mittelalterlicher Dome in Italien durch eine Kuppel, bei Annahme des lateinifchen Kreuzes als Grundform, ift mehrfach fchon gedacht worden; fie aber als dominierendes Ganzes, als architektonifchen Mittelpunkt einer Bauanlage aufzufaffen und auch auszuführen, bleibt das unbeftrittene Verdienft der orientalifch-altchriftlichen Baukunft und ihrer Weiterträgerin, der italienifchen Renaiffance!

„Abſolute Einheit und Symmetrie, vollendet ſchöne Gliederung und Steigerung des Raumes, harmoniſche Durchbildung im Inneren und Äußeren ohne müßige Faſſaden und die herrlichſte Anordnung des Lichtes“ — das ſind die charakteriſtiſchen Merkmale und Eigentümlichkeiten dieſer Kuppelbauten, die mit Worten nicht ſchlagender wiedergegeben werden können, als es *Burckhardt* hier getan hat.

599. Grundform und Charakteriſtik.

Die Anordnung der Kuppel über kreisrundem oder polygonem Raume bleibt für den Aufbau die einfachſte Löſung, die aber, wenn der Altar nicht in den Mittelpunkt des Planes geſtellt werden ſoll, ſeine Einheit ſtört, weil dann ein beſonderer Ausbau für den Altar hergeſtellt werden muß. (Vergl. *Madonna di Campagna* bei Verona, *S. Maria* zu Buſto Arſizio, *Umiltà* in Piſtoja, *S. Sebastiano* in Mailand.)

Dieſe Mißſtände und Zweifel fallen bei der Annahme des griechiſchen Kreuzes mit vier gleichlangen Kreuzarmen als Grundform weg, welche in der Folge auch die vorherrſchende blieb.

Die großen konſtruktiven Leiſtungen im Kuppelbau beginnen aber nicht mit der Verwirklichung des Ideals; es ſind Vollendungsarbeiten in neuer Form von dem, was andere zu Grunde gelegt haben; es ſind zugleich die Vorarbeiten für die kommenden, aber zur Zeit noch nicht erreichten Kraftleiſtungen.

600. Anfänge, Sakriſteien und Kapellen.

Sakriſteien und Kapellen ſind es, an denen die Frührenaiſſance ſich bei ihren erſten ſelbſtändigen, ureigenen Ausführungen im Zentralbau verſuchen mußte: Bauten kleinen Inhaltes und von geringen Abmeſſungen, dafür aber um ſo liebenswürdiger und ſchöner im Detail empfunden und durchgeführt.

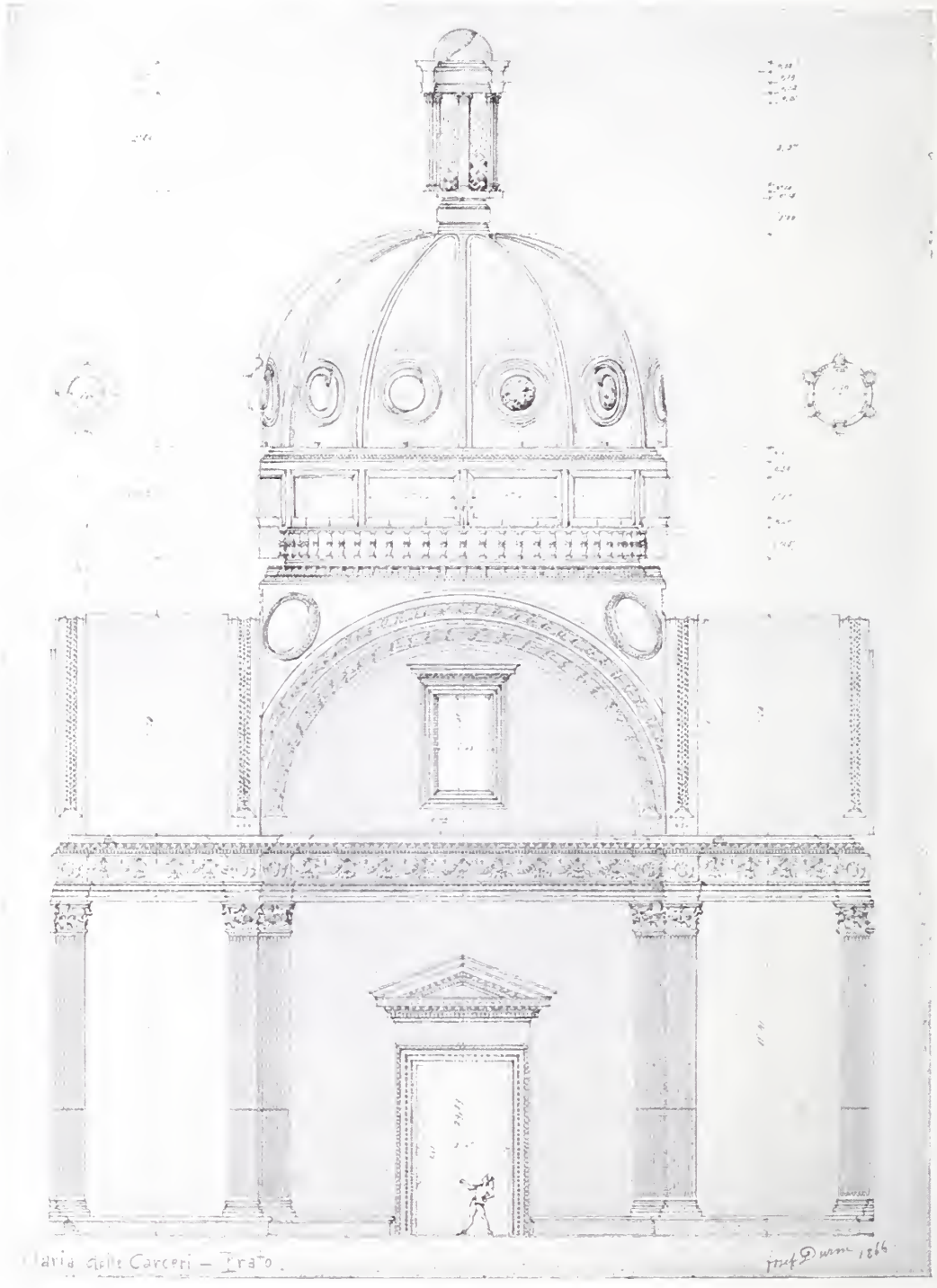
Hierher iſt zu rechnen die Sakriſtei von *S. Spirito* zu Florenz mit achteckigem Grundplan, zwei Pilaſterſtellungen übereinander als Dekoration der Wandflächen, wobei die Pilaſter von den Ecken abgerückt ſind (Freilaſſung der Polygonwinkel), darüber ein Kloſtergewölbe mit Lünetten und einer kleinen, nach dem Dachraum gehenden Laterne. *Giuliano da Sangallo* wird als Plan- und Modellanfertiger, *Cronaca* als der Baumeiſter, der den Bau zum Abſchluß brachte, und *Sansovino* als Meiſter des ſchönen Details angegeben.

Auch die um 70 Jahre früher aus den Händen von *Brunellesco* hervorgegangene Sakriſtei von *S. Lorenzo* ebendaſelbſt, die ſog. *Sagrestia vecchia* (1425), die über quadratiſchem Grundplan auf Pendentifs ein ſog. Melonengewölbe mit Rundfenſtern, ohne zwiſchengeſchobenen Tambour, beſitzt, gehört hierher.

Bedeutender geſtaltet ſich die Leiſtung bei der *Pazzi*-Kapelle in Florenz, die den großen *Brunellesco* gleichfalls zum Urheber hat (1420). Kein Zentralbau im eigentlichen Sinne des Wortes, zeigt die Kapelle eine oblonge Grundrißform mit Vorhalle und Chor, wobei die Hauptachſe nicht nach der Längsausdehnung, ſondern nach der Schmalſeite des Baues gelegt iſt, die liturgiſche Achſe alſo in der Richtung dieſer liegt. Die architektoniſche Gliederung der Decke rechtfertigt dieſen Vorgang, weil hier der rechteckige Raum in drei Teile zerlegt iſt, und zwar durch zwei halbkreisförmige Gurtbogen in ein quadratiſches Mittel- und in zwei ſchmale Seitenfelder.

Die beiden letzten ſind als Tonnengewölbe ausgeführt; das Mittelfeld iſt als Melonengewölbe auf Pendentifs, mit Rippen und Rundfenſtern, im Scheitel durch eine Laterne bekrönt, hergeſtellt. Die Kuppel beherrſcht ſomit die ganze Anlage; die Tonnen rechts und links ſind ihre Begleiter und Widerlager, und zwiſchen dieſen in der Mittelachſe der Kuppel öffnet ſich dann der im Grundriß quadratiſche Chor, der wieder mit einem Kuppelgewölbchen überſpannt iſt. Den

Abb. 832.



Querfchnitt der Kirche *S. Maria delle Carceri* in Prato[311]).

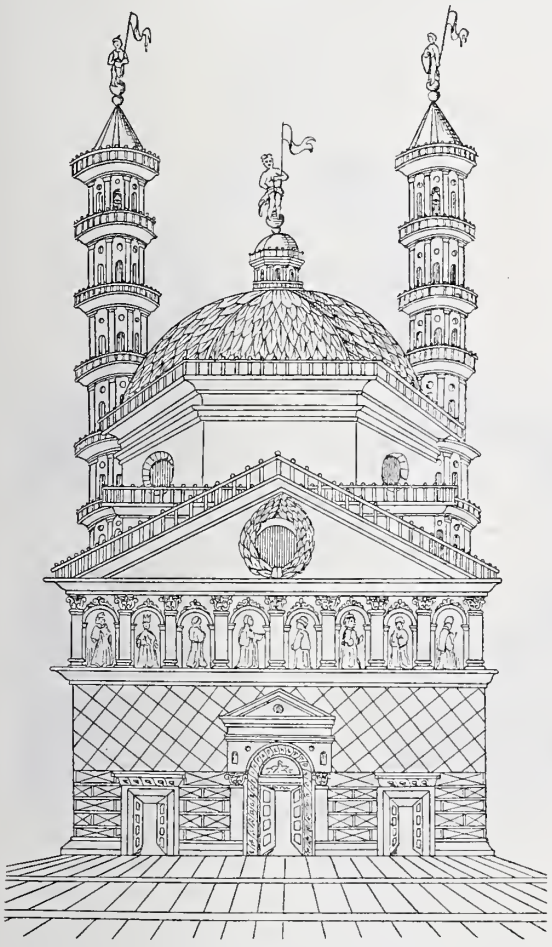
Zugang in der liturgifchen Achfe vermittelt die fchöne, große Eingangstür mit ihren köftlich gefchnitzten Türflügeln an der Rückwand der reizvollen gewölbten

[311]) Siehe auch: Zeitfchr. f. Bauw. 1898, Bl. 62 u. 63

Säulenhalle, deren Mittelfeld gleichfalls durch ein Kuppelgewölbe ausgezeichnet iſt, deſſen Ausſchmückung mit bunten Majoliken aus der Werkſtätte der *Robbia* bereits erwähnt wurde.

Als Werk des *Brunellesco* ſei noch die reine Zentralanlage der *S. Maria degli Angeli* in Florenz (1451) erwähnt, bei der die Kuppelſpannweite auf 15,80 m geplant war, unter Annahme eines im Inneren achteckigen und außen ſechzehneckigen Grundplanes (vergl. Grundriß bei der Zuſammenſtellung von Polygonkirchen, Abb. 939).

Abb. 833.



Anſicht des Entwurfes von *Filarete* für den Dom in Bergamo [312]).

601. Kuppel über der Grundrißform des griechiſchen Kreuzes.

Die Grundform des griechiſchen Kreuzes iſt in reinſter Weiſe bei der Ausführung der *S. Maria delle Carceri* in Prato von *Giuliano da Sangallo* (1485) gewahrt worden. Umgeben von vier gleichgroßen Tonnengewölben, nehmen vier Gurtbogen derſelben auf Pendentifs einen geſchloſſenen, in Felder eingeteilten, von einer Baluſtrade umzogenen Tambour auf, über dem ſich eine Melonenkuppel mit Rippen- und Rundfenſtern und einer Laterne im Scheitel, erhebt. Der Tambour iſt im Äußeren zur Geltung gebracht, aber nicht die Gewölbeform der Kuppel ſelbſt, die ſich noch der Beigabe des flachen, oberitalieniſchen Zeltdaches erfreut (Abb. 832 [311]), was auch beim Kuppeldach der *Pazzi*-Kapelle zu Florenz und in geſchweifter Form bei *S. Maria* zu Buſto Arſizio der Fall iſt.

Das Kuppeldach (Schutzdach) in gewölbter Form weiſen bei den frühen Entwürfen nur die von *L. B. Alberti* geplante Kuppel von *S. Francesco* in Rimini und jene des Domes für Bergamo von *Filarete* (Abb. 833 [312]), ſowie des Idealbaues des *Sperandio* (ſiehe Abb. 831 der Medaille) auf.

602. Spätere Bauten.

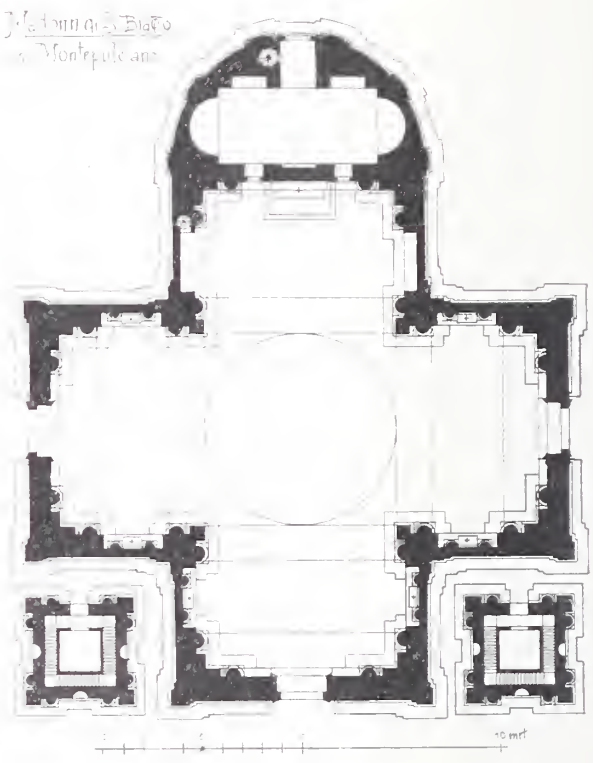
Die griechiſche Kreuzform im Inneren, nicht aber im Äußeren, zeigt die ſchöne Zentralkirche der *Madonna di Biagio* in Montepulciano, die, nicht wie auf der Zeichnung des *Filarete*, minaretartige, dafür aber zwei kräftig gegliederte Glockentürme, rechts und links des vorderen Kreuzarmes, beſitzt, ein Werk des älteren *Antonio da Sangallo* (1518—37), eine der vollendetſten Zentralkirchenbauten der Hochrenaiſſance (Abb. 834 u. 835 [313]). Nicht nur der lichtbringende Tambour

[312]) Fakſ.-Repr. nach: Oettingen, W. v. *Antonio Averlino Filarete's Tractat* über die Baukunſt. Wien 1890. S. 465 (Fig. 7).

[313]) Fakſ.-Repr. nach: Laspeyres, Die Kirchen der Renaiſſance in Italien. Blatt XXXIII.

ift hier im Äußeren zur Geltung gebracht, fondern auch die Kalottenform der Kuppel mit der Laterne. Der hohe, zylindrifche Tambour ift durch enggeftellte korinthifche Pilafter gegliedert, die eine Fortfetzung in Form glatter Rippen an der gewölbten Dachfläche haben. Die Fenfteröffnungen des Tambours find im Inneren nicht in der gleichen Höhe ausgeführt wie außen; auch das innere Hauptgefims der Kuppel liegt tiefer als das äußere. Doch find die inneren und äußeren Fenftergeftelle durch nach innen abfallende Leibungen miteinander verbunden, fo daß dem Befchauer des Inneren die volle Anficht der Lichtöffnung auch von unten ermöglicht ift, was aber nicht gerade als organifche Löfung bezeichnet werden kann (vergl. Abb. 835[313]). Die gleiche Anordnung mit den abfallenden Leibungen bei inneren und äußeren Kuppelfenftern hat fich auch der Architekt von *S. Fedele* Mailand erlaubt.

Abb. 834.



Grundriß der Zentralkirche *Madonna di S. Biagio* in Montepulciano mit zwei ifoliert ftehenden Flankentürmen.

An diefer Stelle fei noch *S. Giovanni Crisostomo* (1483) von *Moro Lombardo* in Venedig erwähnt, wie auch „das tolle Prachtftück“ von *Maria de' Miracoli* in Brescia (vergl. Abb. 204), mit feinem Wechfel von großen und kleinen Kuppeln und Tonnengewölbchen, bei vier Pfeilern im quadratifchen Grundplan mit langgezogenem Chorausbau.

603. Zentralbauten mit kreisrundem und polygonalem Kuppelraum.

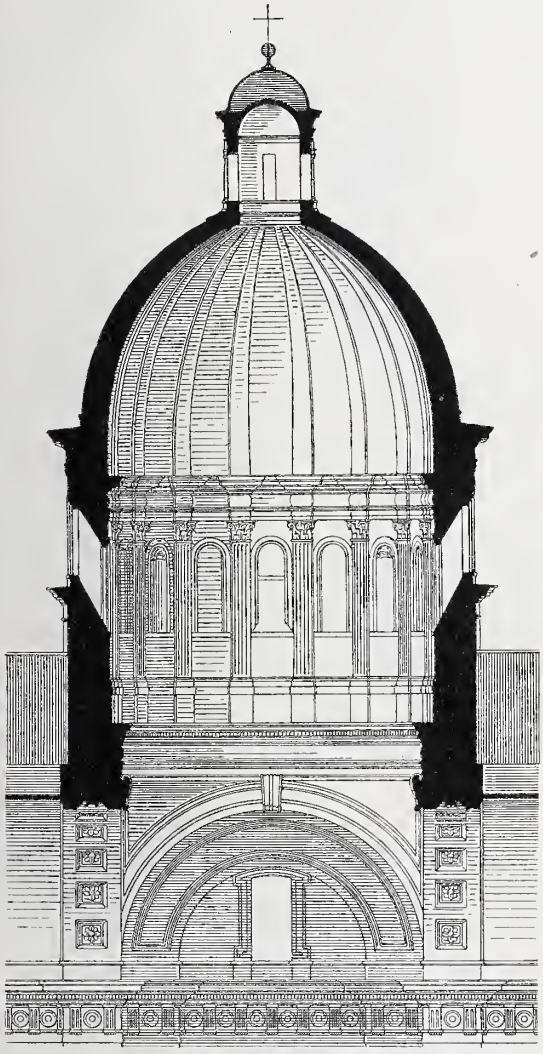
Eine weitere Gruppe mittelgroßer Zentralbauten bilden die von *Bramante* und zeitgenöffifchen Meiftern ausgeführten Kirchen Oberitaliens, von denen *Strack* in feinem untengenannten Werke[314]) eine große Anzahl bekanntgegeben hat. Sie treten im Inneren bald kreisrund, bald polygonal geplant auf, mit auf Pendentifs ruhenden Kuppeln oder mit Kloftergewölben überfpannt, alle aber mit der krönenden Laterne verfehen.

Als erftes Beifpiel fei hier der Chorbau von *S. Maria delle Grazie* in Mailand genannt, quadratifch im Grundplan, mit einem von kleinen Doppelfenftern belebten Tambour und Rundöffnungen in der Fläche der Kuppelwölbung, die eine Spannweite von 18 m aufweift (Abb. 839). Dann der außen kreisrunde, innen achteckige Kuppelbau von *Battagli* (1490) der *S. Maria della Croce* bei Crema (Abb. 837); ferner die Chorkuppel von *S. Maria* bei Saronno über quadratifchem Raume auf Pendentifs, zuerft mit innen zwölffeitigem, durch Nifchen belebtem Tambour verfehen, über dem fich rundbogig überfpannte Lünetten mit kleinen Rundfenftern

314) Strack, H. Die Central- und Kuppelkirchen der Renaiffance in Italien. Berlin 1882.

befinden und über dieſen wölbt ſich die halbkugelförmige, glatte, bemalte Kuppel (Abb. 836). Auch die *Incoronata* von Lodi (Abb. 838), ein innen und außen achteckig durchgeführter Bau mit einem Kloſtergewölbe überdeckt und einer Laterne bekrönt, mit einer dreibogigen Vorhalle zwiſchen zwei Glockentürmen verſehen, von denen der eine nur bis zu $^1/_3$ ſeiner geplanten Höhe geführt iſt, muß erwähnt werden. Ferner ſind zu nennen: *S. Maria* zu Buſto Arſizio, *S. Maria Coronata* zu Pavia und beſonders der ſchöne Sakriſteibau von *S. Satiro* in Mailand mit achteckiger Grundrißform, vier Halbrundniſchen, oberem Bogengang, Kloſtergewölbe mit Rundfenſtern in der Wölbfläche und hoher Laterne im Scheitel — ein dekoratives Meiſterſtück des *Bramante* — mit Terrakottenbüſten und Reliefs von *Caradosso* (Abb. 840[315]): dekorative Ausbildung einer Achteckſeite). Das Innere dieſes kleinen Baues ſcheint das Schickſal von *S. Andrea* in Mantua geteilt zu haben: es iſt zur Zeit hellgelb, bronzegrün und grau angeſtrichen, war aber urſprünglich wohl im roten Tone der Terrakotten, vielleicht unter Verwendung von blauer Farbe und Vergoldung gehalten.

Abb. 835.



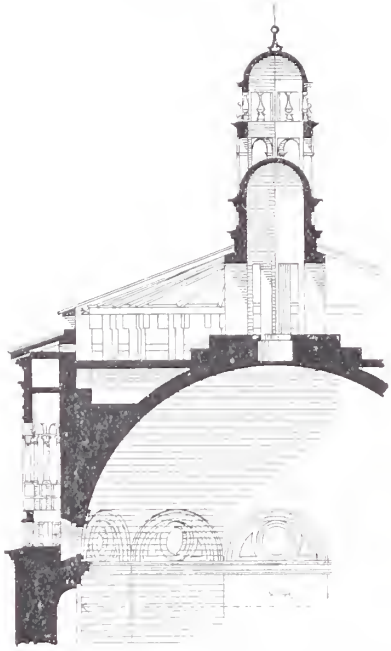
Anordnung der Kuppeltambourfenſter bei *S. Biagio* in Montepulciano[313]).

Auch dieſe Kuppelbauten zeigen die Wölbungen im Äußeren nicht; ſie verbergen ſich hinter den hochgeführten Mauern, die meiſt durch Galerien in mittelalterlichem Sinne umzogen und wirkungsvoll belebt ſind (ſiehe Abb. 836 bis 839).

Eine andere Kombination iſt bei der Kuppel von *S. Antonio* in Locarno zur Ausführung gebracht; über quadratiſchem Grundriß iſt vermittels Pendentifs eine Achteckform gewonnen, über der ſich ein Kloſtergewölbe erhebt, ohne Tambour mit Lichtöffnungen in den Kuppelfeldern (vergl. Abb. 841). Und wieder eine andere bietet die Anlage von *S. Vitale* in Capolago (Luganer See) bei achteckigem Grundplan mit kleinen Kapellen in den Ecken, hochgeführtem, lichtbringendem Tambour mit einem

[315]) Fakſ.-Repr. nach: Cassina, a. a. O.

Abb. 836.

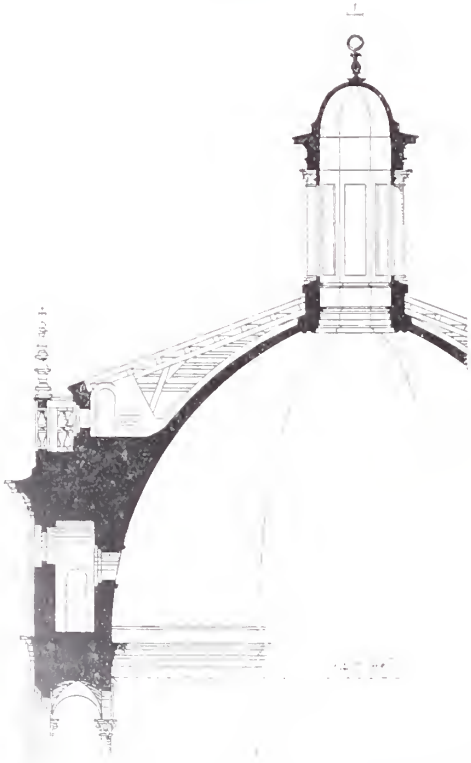


Querſchnitt durch die Kuppel der *S. Maria* bei Saronno (vergl. auch Abb. 143).

Abb. 837.

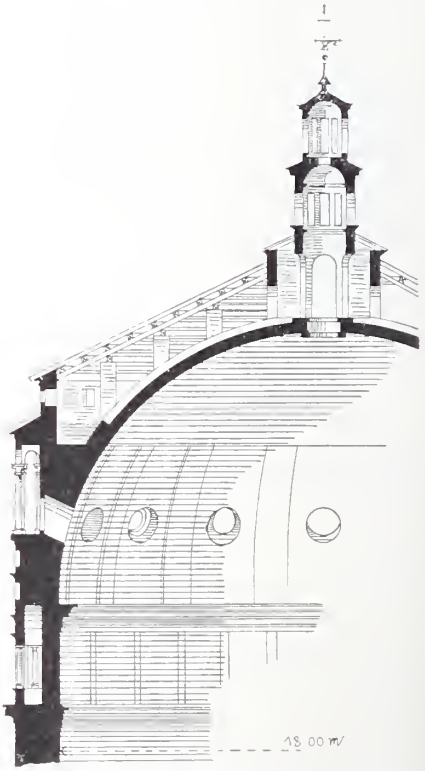
Querſchnitt durch die Kuppel der *S. Maria della Croce* bei Crema.

Abb. 838.



Querſchnitt durch die Kuppel der *Incoronata* in Lodi.

Abb. 839.



Querſchnitt durch den Zentralbau der *S. Maria delle Grazie* in Mailand (vergl. auch Abb. 29, 45 u. 46).

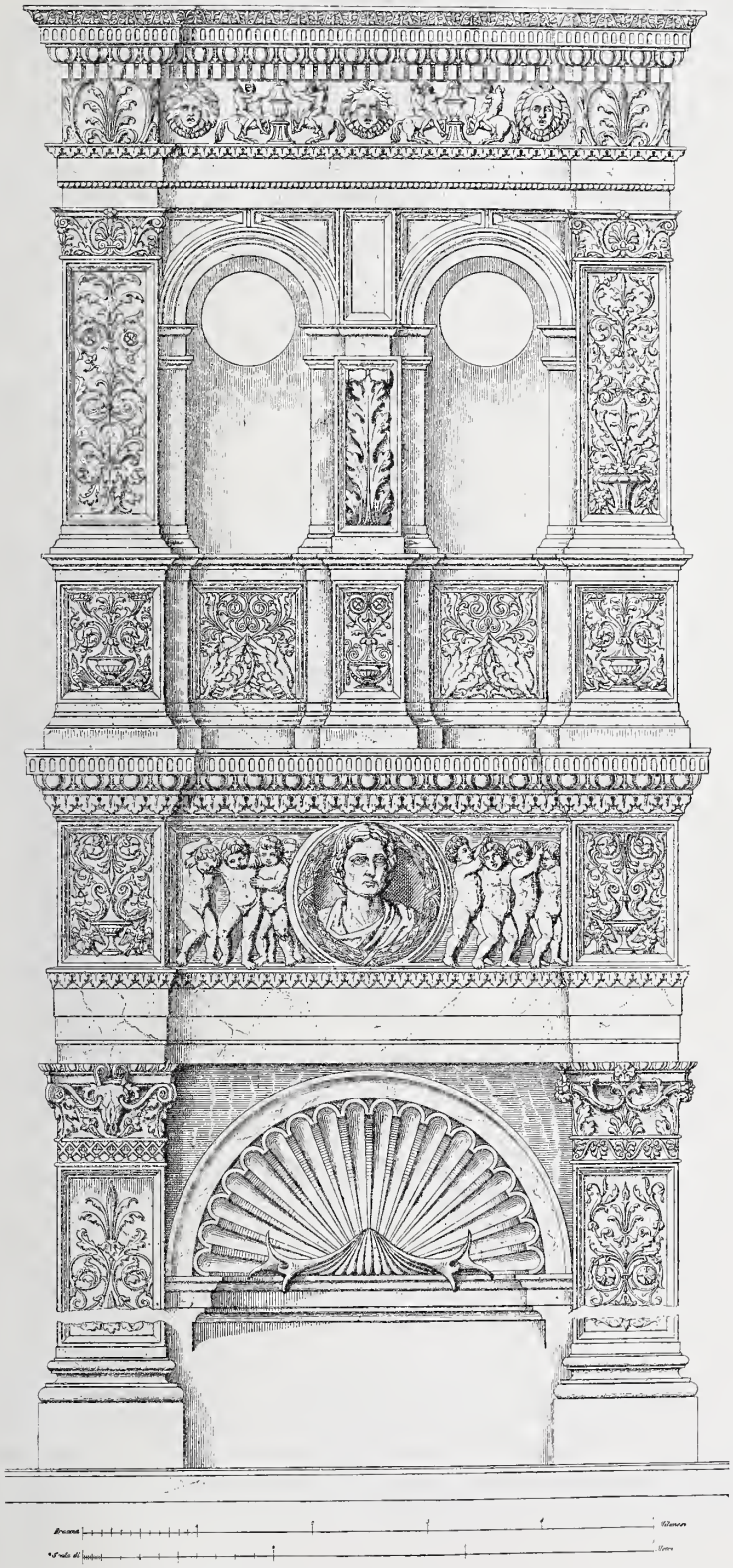


Abb. 840. Wandgliederung der Sakriftei von *S. Satiro* in Mailand [315]).

Kloftergewölbe gefchloffen. Das Innere ift prächtig dekoriert mit Stuck und Malerei und in gutem Zuftand — ein reizvolles Bild (vergl. Grundplan Abb. 843).

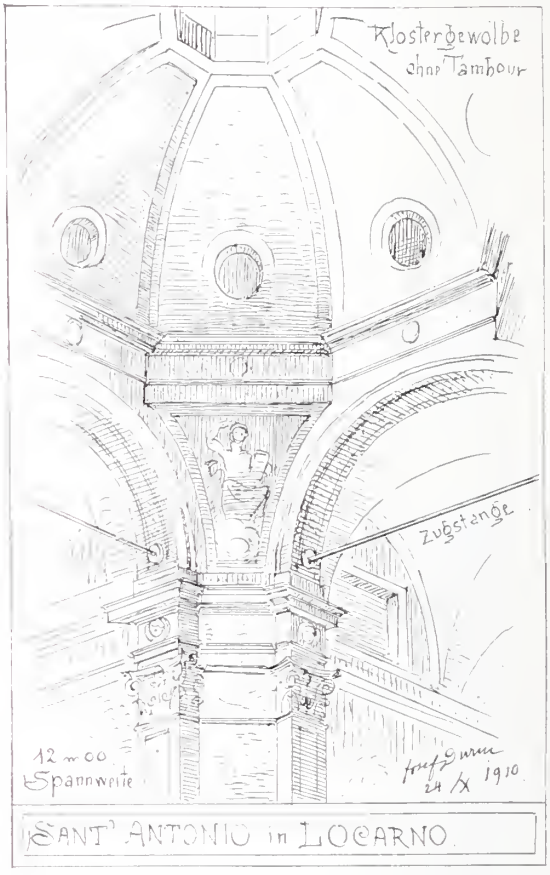
Glatte, unbedeutende Außenflächen zeigen die hochgeführten Umfaffungsmauern der reizenden Schöpfung des *Sanmicheli*, die *Pellegrini*-Kapelle in *S. Bernardino* zu Verona, wofelbft auch wieder die Kuppel unter dem fchirmenden Zeltdach verfchwindet, wofür aber die Laterne um fo bedeutender zur Geltung gebracht ift (Abb. 842).

Eine echte Kalottenkuppel mit Laterne und lichtbringendem Zylinder weift die *Madonna della Consolazione* zu Todi auf. Der Grundriß zeigt einen quadratifchen Mittelraum mit einem halbkreisförmigen Chor-Abfchluß und drei polygonalen Apfiden, alfo die ausgefprochenfte Zentralanlage. Aber nicht nur bei der Kuppel ift die Gewölbeform am Äußeren zum Ausdruck gebracht; auch bei den vier Apfiden find die Viertelkugelgewölbe im Äußeren

gezeigt; fie fchließen fich an den viereckigen Unterbau der Hauptkuppel an, der beim Auftreffen der Apfidenmauern an feinen Ecken kräftige Verftärkungen erfahren hat. Eine ringsum geführte Baluftrade bildet nach oben den fachgemäßen Abfchluß diefes Bauteiles, über dem fich die Kuppel erhebt. Die Einzelformen der unteren Teile des Baues und des Inneren bis zum Tambour deuten auf die Frührenaiffance; die der Kuppel find dagegen etwas barock geraten. Trotzdem ift die Gefamtwirkung wie aus einem Guffe, wenn man den Bau nicht auf feine Einzelheiten hin unterfucht und fezierend an ihn herantritt.

Der Volksmund fchreibt ihn dem *Bramante* zu; archivalifche Forfchungen *Rossi*'s ergaben feine Mitwirkung nicht; fein Name wird auch in den Bauakten nicht genannt. Die erfte Erwähnung des Baues gefchieht 1508, wo am 7. Oktober eine Anzahlung an den *Maestro Cola di Matteucci da Caprarola* geleiftet wird, der als Architekt von gutem Rufe und Anfehen auch fonft bekannt geworden ift. Das Werk war 1606 bis zum Fuße der Kuppel gediehen, und 1617 wurde nach mehr als hundertjähriger Bauzeit das wundertätige Madonnenbild in die fertige Kirche gebracht. Viele glauben trotz allen Mangels urkundlicher Beweife für ihre Meinung (gerade wie beim Dom in Como) an die Urheberfchaft *Bramante*'s; *Rossi* lehnt fie aus dem angegebenen Grunde rundweg ab. Das negative Ergebnis der Unterfuchungen läßt aber einen unanfechtbaren Schluß keineswegs zu. Es bleibt zunächft „Glaubensfache", welchen von beiden man für den Baumeifter der Kirche halten will[316]).

Abb. 841.



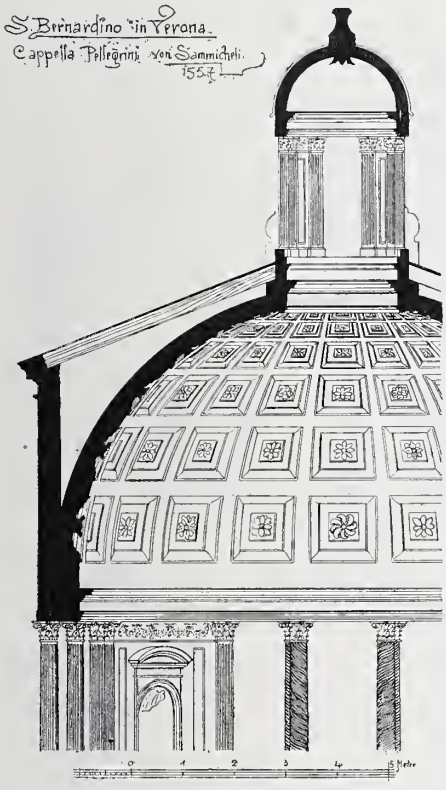
Innen-Anficht der Kuppel von *S. Antonio* in Locarno auf Pendentifs in Form eines Kloftergewölbes ohne Tambour mit Lichtöffnungen in den Kuppelflächen.

Verwandt in der Grundrißanordnung ift die *Madonna della Steccata* in Parma (Abb. 844), die an Stelle der Mauerverftärkungen bei den einfpringenden Ecken außen viereckig, eine innen achteckig ausgeführte Kapellenanlage aufweift, welche bis zur Höhe der halbrund ausgebauten Apfiden geführt ift, fo daß der Unterbau der Kuppel in Form eines griechifchen Kreuzes über die Apfiden hervorragt. Diese und die Kuppel felbft zeigen unverfälfcht die gleiche Wölbform wie in Todi; durch die Anwendung der großen Ordnung am Äußeren und im Inneren gewinnt das architektonifche Bild; nur kommt dabei

[316]) Siehe: Laspeyres, a. a. O., Bl. LXVIII u. LXIX.

die Hauptkuppel mit ihrer etwas kleinlichen Säulenſtellung am Tambour zu kurz und läßt die Geſamtwirkung der von Todi gegenüber zurücktreten. Die äußeren Mauerflächen des Baues ſind geputzt; nur die Fenſterumrahmungen und Geſimſungen beſtehen aus Werkſteinen, wodurch er in der Erſcheinung an Monumentalität etwas verliert. Nach *Vasari* iſt die Kirche, „wie man ſagt, nach Zeichnungen und Angaben *Bramante*'s erbaut". Nach anderen Überlieferungen wurde der Bau wohl 1515 (alſo ein Jahr nach dem Tode *Bramante*'s) beſchloſſen, aber erſt 1521 nach den Zeichnungen des Architekten *Giovanni Francesco Zaccagni da Torrechiara* mit deſſen Ausführung begonnen. Die Einweihung durch den Biſchof von Parma erfolgte 1539; der Chor wurde 1680 erweitert[317]).

Abb. 842.



Querſchnitt durch die Kuppel von *S. Bernardino* in Verona.

Im Gedanken zeigt der Grundplan der *Madonna di Campagna* zu Piacenza mit der *Steccata* einiges Gemeinſame; denn auch hier ſind bei der Annahme des griechiſchen Kreuzes die einſpringenden Winkel mit Kapellen beſetzt; ſie ſind aber nicht geſchloſſen, ſondern ſtehen in freier und kühner Weiſe offen nach dem Mittelraum, ſo daß vier Eckpfeiler die Kuppel aufnehmen. Die vier Apſiden haben geraden Abſchluß; die Eckkapellen ſind bis zur Höhe des Kreuzarmes geführt, in kleinen Achteckbauten ausklingend. Kreuzarme und Kuppel zeigen nichts von der Gewölbeform; ſie ſind unter flachen Satteldächern und einem Zeltdach verborgen. Der Kuppelunterbau erſcheint von außen zweigeſchoſſig und von Galerien umgeben, an deren unterer Fenſter angeordnet ſind, die Licht in das Innere bringen; die obere dient als Umgang und zur Belebung ſowie zum reicheren Ausſehen des Architekturbildes.

Die Kirche wurde 1522—28 oder 32 als Ziegelbau errichtet; Säulen und Geſimſe ſind aus Werkſteinen hergeſtellt. Auch hier muß wieder *Bramante* als Meiſter ſeinen Namen hergeben; erwieſen iſt dies aber nicht; auch ein anderer Meiſter wird an ſeiner Stelle nicht genannt.

604. Kuppelbau von kreisrundem Grundriß, nach antiker Weiſe von einer Säulenhalle umgeben. Der *Tempietto* des *Bramante*.

Dagegen iſt *Bramante*'s Autorſchaft bei dem wohl kleinſten Zentralbau verbürgt, dem ſog. *Tempietto*, den *Ferdinand IV.* von Spanien und ſeine Gemahlin *Isabella* 1502 im Hofe des Kloſters *S. Pietro in Montorio* zu Rom erbauen ließen. Bei kreisrunder Grundrißform mit einem Umgang von 16 doriſchen Granitſäulen, die ein Gebälke mit Triglyphenfries und eine Baluſtrade tragen, erhebt ſich die Kuppel ohne weiteres Schutzdach in ſchöner, reiner Form auf einem durch Muſchelniſchen und mit gerade überdeckten Fenſtern belebten Tambour. Den

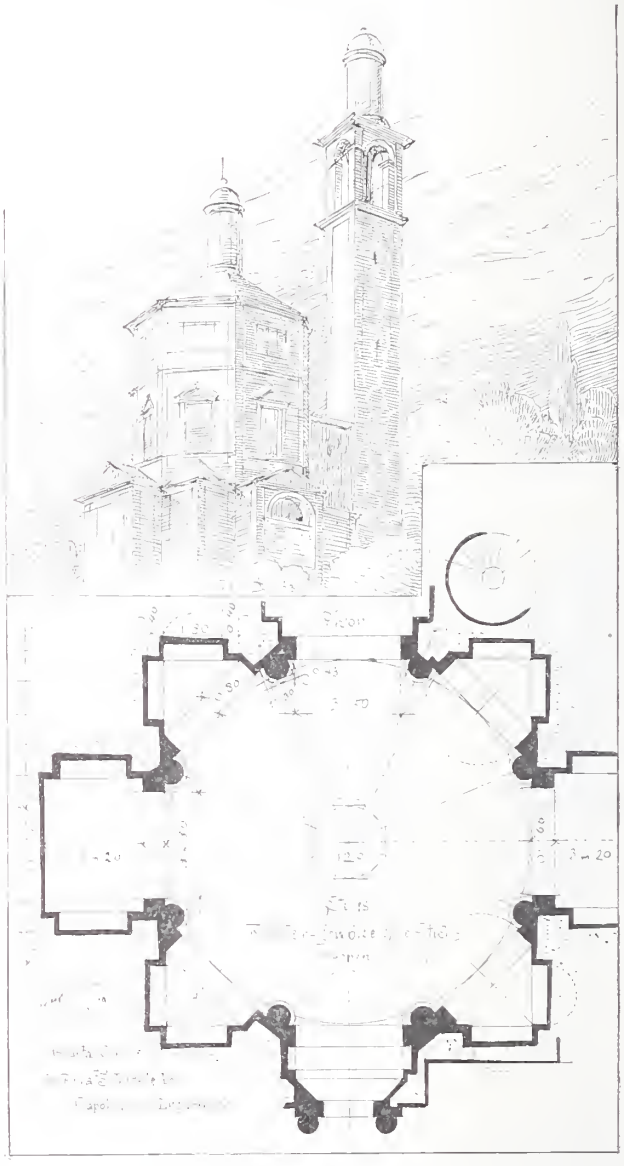
[317]) Nach: STRACK, a. a. O. S. 9 ff.

krönenden Abfchluß bildet ein aus Wappen, Kugel und Kreuz beftehender Auffatz, ohne eine Vorrichtung für Zenithlicht[318]).

605. *Umiltà* in Piftoja.

Unter *Sangallo*'s oder *Cronaca*'s Einfluß fteht *Bramante*'s Schüler *Vittoni* beim Bau der *Umiltà* in Piftoja, deffen Inneres *Vasari* nicht fehr glücklich zu Ende geführt hat. Dort find, wie bei der Sakriftei von *S. Spirito* in Florenz, die Pilafter aus den Ecken des Achteckes gerückt[319]).

Abb. 843.



Anficht und Grundriß von *S. Croce* in Riva S. Vitale bei Capolago (Luganer See).

Statt diefer Anlage oder der gebrochenen Pilafter in den Ecken find an anderen Orten, z. B. einer Kapelle in *S. Andrea* zu Mantua, in wirkungsvoller Weife Säulen in die Ecken geftellt (Abb. 845) — ein antikes (*Villa Hadriana* bei Tivoli) und auch ein mittelalterliches Motiv. Aber die hier gebotene Löfung hört über dem Hauptgefimfe auf, wo man die Fortfetzung oder das Ausklingen der Säulen nach den Gewölbefeldern erwartet. Die dürftigen Streifen in den Gewölbegraten fetzen die untere, ftarke Betonung der Ecken im Raume nicht in naturgemäßer Weife bis zum Scheitel fort. Eigenartig ift dabei auch die Anordnung von liegenden Rechteckfenftern am Fuße der Kuppel und deren Einfchneiden in die Gewölbefläche. Der Meifter wollte, wie *Giulio Romano* an der Halle des *Palazzo del Tè*, die Stichkappen vermeiden und fing das Gewölbe auf einer durch Konfolen geftützten Streifbank ab (Abb. 845 *A* und *B*).

Beffer erfcheint die Gliederung der Wände wie auch die Ecklöfung bei den polygonalen Apfiden im Dom zu Como. Sowohl am Holzmodell des *Rodari*, als auch bei der

[318]) Siehe: Letarouilly, a. a. O., Bd. III, Taf. 323.

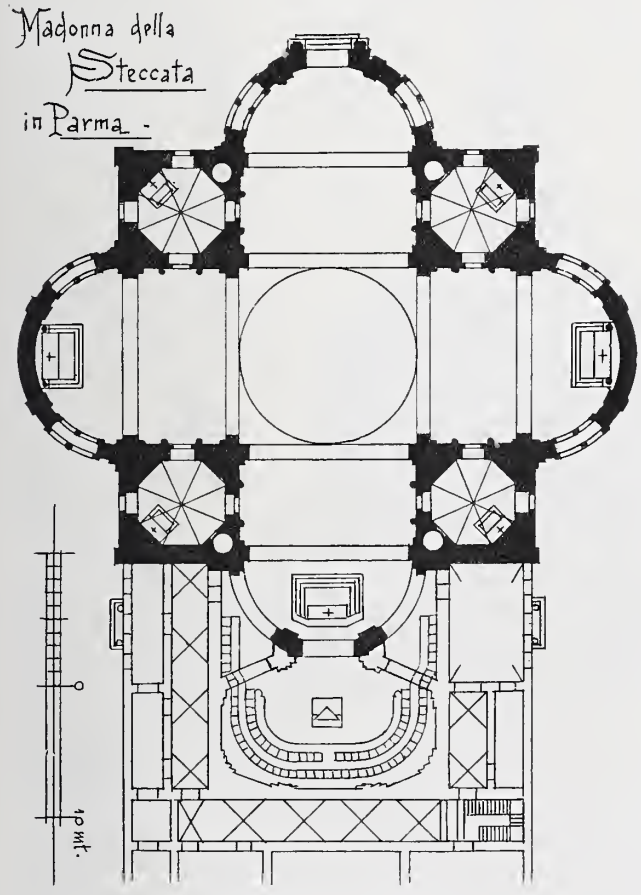
[319]) Über die Baugefchichte und das Konftruktive des Kuppelbaues fiehe: Durm, J. Großkonftruktionen der italienifchen Renaiffance. C. Kuppel der *Maria dell'Umiltà* in Piftoja. Berlin. Zeitfchr. f. Bauw. 1902, S. 13.

tatſächlichen Ausführung iſt eine kräftige Fortſetzung der Eckſäulen in den Eckrippen angeſtrebt.

Von den Zentral- und Kuppelbauten Oberitaliens ſpielen außer der ſchon genannten kleinen *Pellegrini*-Kapelle noch andere des Meiſters *Sanmicheli* eine gute Rolle, wie die Rundkirche der *Madonna di Campagna* bei Verona (1559) und die Kuppel von *S. Giorgio in Braida* zu Verona.

Räumlich genommen, dürfte als eine der bedeutenderen Leiſtungen auf dem Gebiete des Kuppelbaues die Achteckkuppel des Domes in Montefiascone mit nahezu 25,00 m Spannweite zu nennen ſein. Nach *Dianoux*[320]) iſt die genannte Kuppel aus Backſteinen hergeſtellt worden, über der ſich eine zweite, mit Kupfer- und Bleiplatten abgedeckte erheben ſollte. Bis zu ihrer Fertigſtellung verſah man den Bau mit einem Notdach, das abbrannte und den Bau zerſtörte. Die Wiederherſtellung kam in die Hände *Fontana*'s, der ſie im Geſchmacke ſeiner Zeit beſorgte. Die Stärke der Tambourmauern beträgt 3,40 m; in einer Höhe von 7,80 m vom Fuße der 18,00 m hohen Kuppel ſind zwei Eiſenringe eingelegt, deren Schließen auf der Kuppelfläche zum Vorſchein kommen. Durch letztere ſind die Ecken der Achteckſeiten gefaßt und ſo wenigſtens das Ausweichen dieſer etwas geſichert.

Abb. 844.



Grundriß der *Madonna della Steccata* in Parma.

Auch *Solari*'s Kuppelbau der *S. Maria della Passione* in Mailand ſoll hier noch Erwähnung finden.

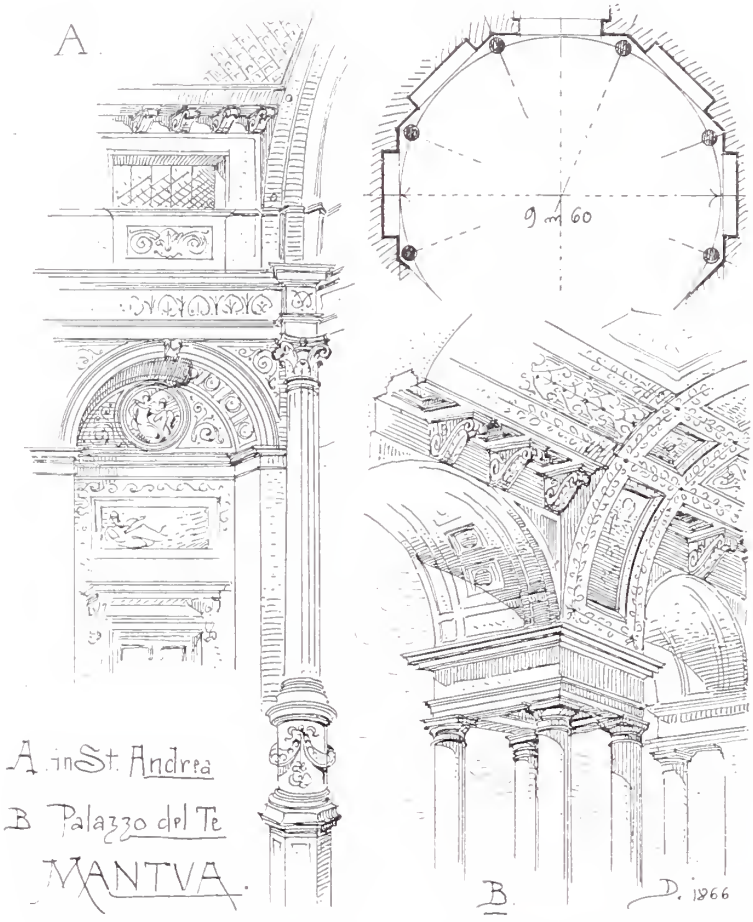
Eine Zentralanlage reichſter Art, zunächſt in Verbindung mit dem Querſchiff und dem Chor, entwickelt ſich in der Kathedrale von Pavia (vergl. Abb. 847), die nachweislich von *Cristoforo de' Rocchi* erbaut wurde, der vom Tage der Grundſteinlegung (am 29. Juni 1488) an bis zu ſeinem Tode im Jahre 1497 die Bauleitung in Händen hatte. Sein Nachfolger war der große *Amadeo*, den wir in Bergamo und beim Baue der *Certosa* bei Pavia bereits kennen lernten. Das Holzmodell *Rocchi*'s für den Bau iſt erhalten geblieben und Abb. 847 gibt uns einen Begriff von dem, was beabſichtigt war, aber nie zur Vollendung gelangen

[320]) Siehe a. a. O., S. 129, 130 u. Pl. XCIV, XCVII.

follte. Der großgedachte pyramidale Aufbau läßt wohl über Einwendungen im einzelnen, die ja mit Recht gemacht werden können, hinwegſehen.

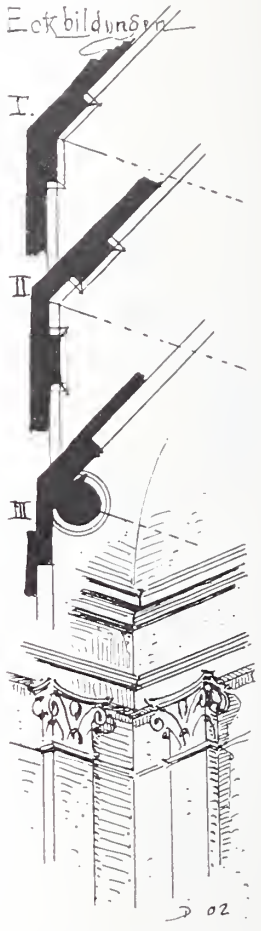
606. *S. Maria di Carignano.* Als Zentralbau rein und frei von allem, was dieſe feine Eigenſchaft abſchwächen könnte, iſt die von *Alessi* 1552 erbaute *S. Maria di Carignano* in Genua, deren Geſamtanſicht Abb. 735 gab. Das Motiv von *St. Peter* in Rom iſt darin „in völlig freier und neuer Anordnung“ zum Ausdruck gebracht, bei

Abb. 845.



Anordnung der Eckſäulen und der Übergänge in der Seitenkapelle von *S. Andrea* in Mantua nach dem Vorbild im *Palazzo del Tè*.

Abb. 846.



Verſchiedene Ecklöſungen in polygonalen Räumen bei der Gliederung der Wandflächen mittels Säulen und Pilaſter.

hoher Raumſchönheit des Inneren. Eine größere Hauptkuppel beherrſcht die im Grundplan quadratiſche Anlage mit ihren vier kleinen Nebenkuppeln, von denen nur mehr die Laternen in der Gruppierung mitſprechen. Urſprünglich ſollten die Anlage vier Türme flankieren, von denen aber nur zwei, und dazu noch in veränderter Form zur Ausführung gelangten[321]).

607. *St. Peter* in Rom. Den höchſten Wurf auf dieſem Gebiete des Kirchenbaues taten aber die beiden größten Meiſter der Renaiſſance, *Bramante* und *Michelangelo*, in ihren

[321]) Vergl.: Durm, J. Kuppel der *S. Maria di Carignano*. Zeitſchr. f. Bauw. 1902, S. 161.

Entwürfen für *St. Peter*'s-Dom in Rom (Abb. 848). Was *Bramante* gewollt hat, zeigt uns fein erſter Grundplan in Abb. 849[322]), was *Michelangelo*, der Grundriß in Abb. 850[322]). Während ſich *Bramante* noch zum Teil im kleinen verliert,

Abb. 847.

Anſicht des Domes in Pavia nach dem noch vorhandenen Holzmodelle des *Rocchi*.

zeichnet *Michelangelo* mit feſten, bewußten, ſicheren Strichen klar und einfach ſeinen Gedanken hin und war ſo glücklich wie wenige Sterbliche, daß dasjenige, was er geplant, auch ausgeführt wurde, wenn er es auch nicht mehr fertig erſchauen durfte. Wie das Werk als Zentralbau wirkte, den Chor und

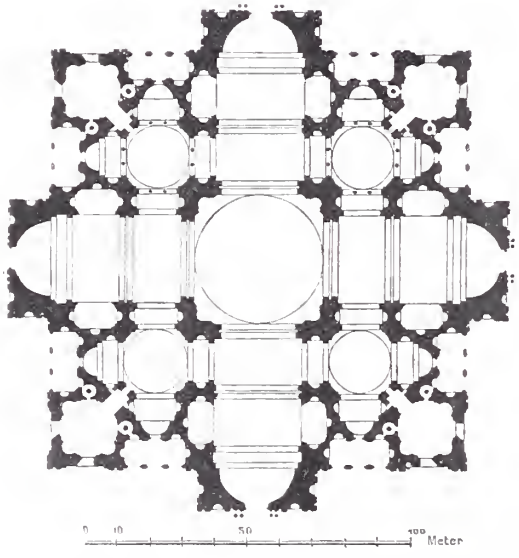
322) Fakſ.-Repr. nach: HAUSER, a. a. O., S. 43 u. 44.

zwei Kreuzarme umfaſſend, davon mag Abb. 848 eine Vorſtellung geben: groß und mächtig in den Linien und wunderbar im Aufbau, die Kuppel in der

Abb. 848.

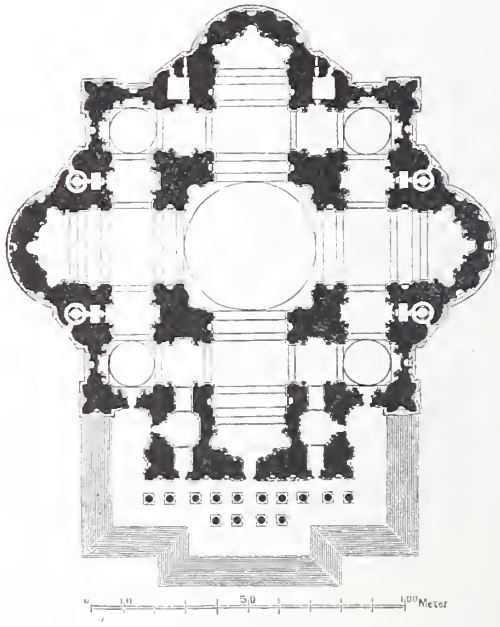
Anſicht von *St. Peter* in Rom von der Ringmauer der *Villa Pamphily-Doria* aus geſehen.

Abb. 849.



Grundriß der *St. Peter*'s-Kirche in Rom nach dem angeblichen Entwurfe von *Bramante* mit wohl zu geringen Mauerſtärken[322]).

Abb. 850.

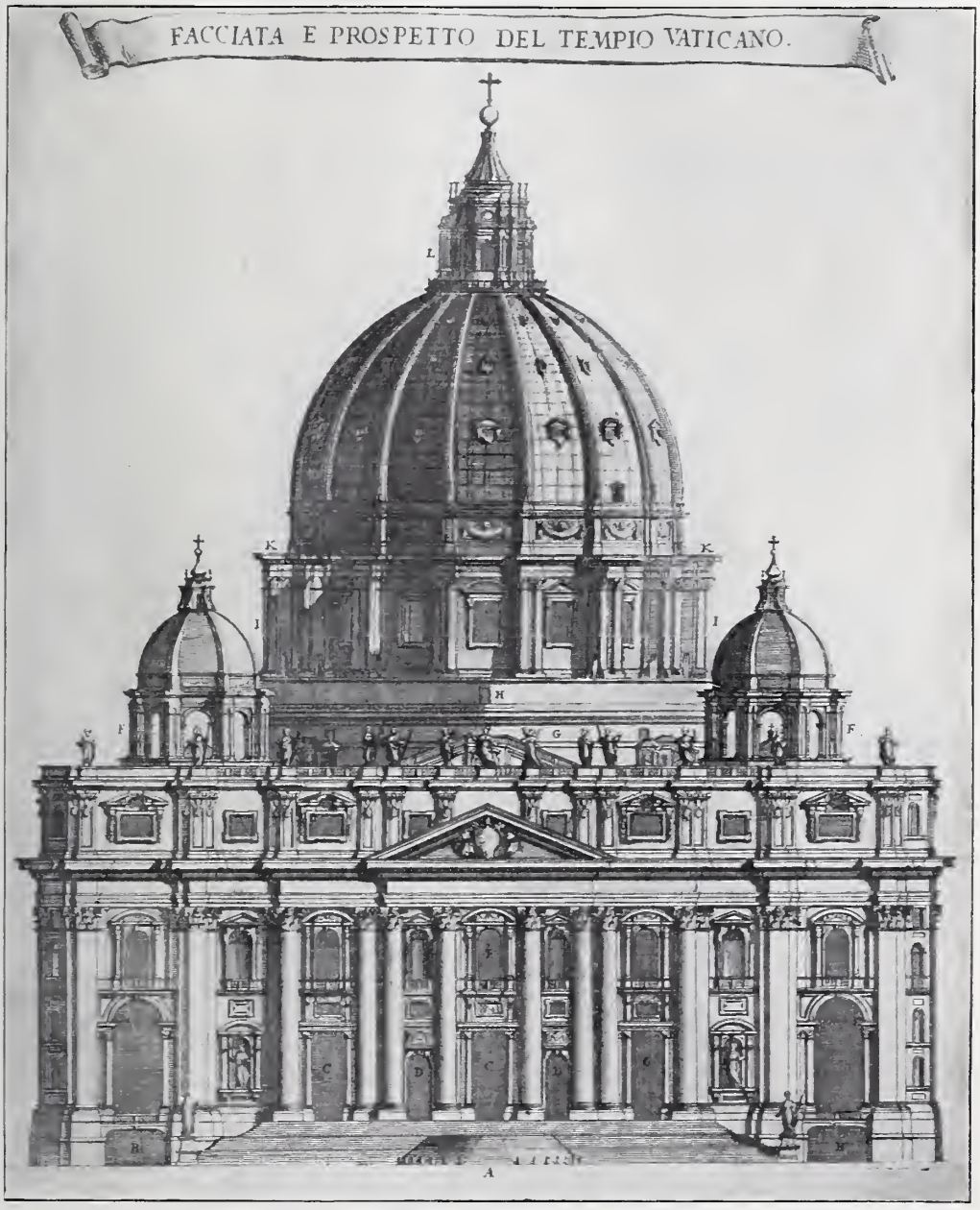


Grundriß der *St. Peter*'s-Kirche in Rom nach dem Entwurfe von *Michelangelo*[322]).

ſchönſten Umrißlinie der Welt zeigend! Vierzig Jahre ſtand er als Zentralbau im ganzen wirkend da; denn erſt ließ *Paul V.* 1606 das jetzige Langhaus vor-

bauen — mehr unglücklich für das Äußere als das Innere, das auch in der verlängerten Grundrißanlage feine grandiofe Wirkung nie verlieren kann.

Abb. 851.



Anficht der Eingangsfaffade von *St. Peter* in Rom nach der Zeichnung *Carlo Fontana*'s und dem Entwurfe *Maderna*'s [323]).

Eine Baugefchichte von *St. Peter* in den in diefem Bande gegebenen Rahmen einzufügen, ift unmöglich; es muß hier auf die zahl- und umfangreichen Veröffentlichungen früherer Zeiten von *Costaguti*, *Ferraboschi*, *Fontana*, *Rocca* und wie fie alle heißen mögen, verwiefen werden; dann auf die

[323]) In: *Il Tempio Vaticano e sua origine.* Rom 1694 und daraus: Fakf.-Repr. Abb. 851 nach S. 417.

größeren neueren Arbeiten von *Simil* (*Le Vatican*) *H. v. Geymüller* (Die urſprünglichen Entwürfe für *St. Peter* in Rom), die Forſchungen von *Jovanovits*, *Garnier* u. a. m. Für den techniſchen Teil ſiehe auch die Abhandlungen des *Poleni*, ſowie des Verfaſſers „Zwei Großkonſtruktionen der Renaiſſance“

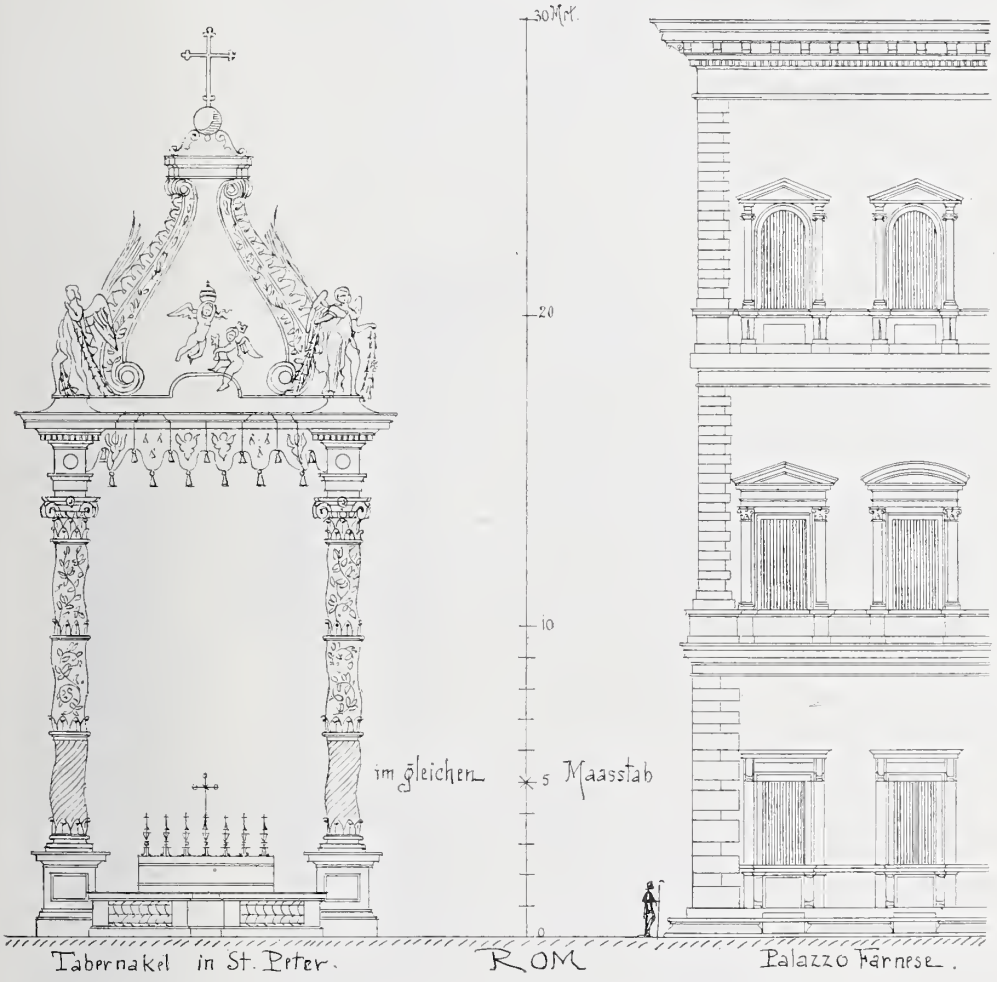
Abb. 852.

Vergleichende Querſchnitte von *St. Peter*'s-Dom und des Ulmer Münſters, im ſelben Maßſtab gezeichnet.

(Zeitſchr. f. Bauw. 1887, S. 481). Jedem Beſucher der ewigen Stadt empfehlen wir aber ganz beſonders die Beſichtigung der in *St. Peter* aufbewahrten großen Holzmodelle der verſchiedenen Meiſter. Der *Permesso* dazu wird Fachgenoſſen zur Zeit vom *Maggiordomo* des Papſtes bereitwilligſt gegeben; der Zugang zu den Modellen geſchieht von der Treppe aus, die zur Kuppel führt. Was techniſch zu ſagen war, iſt in den erſten Abſchnitten dieſes Bandes geſchehen unter Beifügung der nötigen Zeichnungen und Erklärungen.

Mit 72 Jahren übernahm (1547) *Michelangelo* den Bau und behielt ihn bis zu ſeinem Tode (1564), „damit nicht durch ſeinen Rücktritt einigen Schurken ein Gefallen geſchähe, ja der Bau völlig liegen bleibe“. Nicht nur ſein Ruhm, mehr noch die Einſicht, der Kunſtſinn und die hohe Bildung ſeiner Bauherren ſchützten über ſein Leben hinaus den Plan, bis endlich *Sixtus V.* 1590 die Kuppel vollendete, leider unter Weglaſſung des ſchönen Figurenſchmuckes am

Abb. 853.



Die Größe des Tabernakels in der *Peter*'s-Kirche zu Rom, im Verhältnis zur Höhe des *Palazzo Farnese* daſelbſt.

Hauptgeſimſe, den das Modell in ſo prächtiger Weiſe zeigt. Die Mächtigen der Erde können auch einem Stümper den Vorzug vor dem guten Manne geben und ihn aus perſönlichen Gründen verlaſſen; die Bauherren von *St. Peter* waren groß genug, um frei von ſolchen Möglichkeiten zu ſein.

Brunellesco und *Michelangelo* wurde auch von den ſpätergeborenen Fachgenoſſen die Arbeit, dem einen an ſeinem *Palazzo Pitti*, dem anderen an ſeiner Kuppel von *St. Peter* nicht verdorben. Sie waren noch frei von manchen modernen Beſtrebungen „im Geiſte der erſten Meiſter etwas Neues zu ſchaffen“, und Dinge

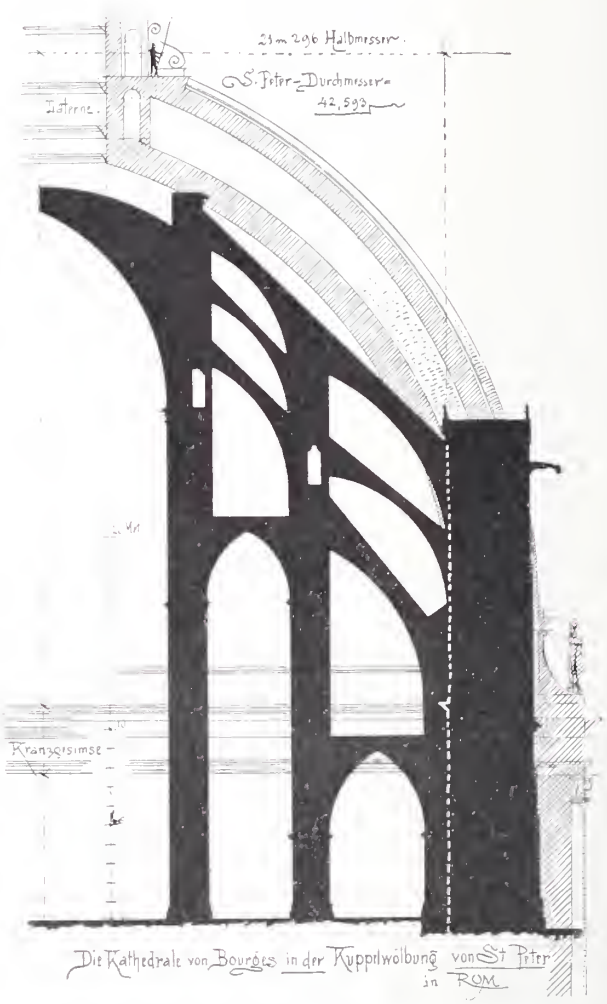
zutage zu fördern, welche die urſprünglichen Meiſter nie gebilligt hätten und derentwegen ſie von den Verſtändigen der Nachwelt getadelt und verlacht worden wären.

Wie die Eingangsfaſſade werden ſollte, mit der freien Säulenſtellung, iſt auf den Kupferſtichen des Jubiläumsjahres von 1600 zu ſehen; was aus ihr geworden iſt, zeigt Abb. 851 nach der Abbildung bei *Fontana*[323]; was an ihr durch *Bernini* und *Maderna* mit Glockentürmen und dergl. verſucht wurde, kann im unten genannten Werke[324]) nachgeſehen und nachgeleſen werden.

Mag manches am Äußeren nicht in allen Teilen glücklich ſein, die alles überragende Kuppel läßt es vergeſſen; ſie iſt wohl *Michelangelo*'s größtes Werk, mit dem er „die Sehnſucht der ganzen Renaiſſance erfüllte".

Der Vergleich mit anderen groß dimenſionierten Bauten läßt uns am beſten den Maßſtab für die Größe *St. Peter*'s erkennen. Joche des fünfſchiffigen Ulmer Münſters mit ihrem Strebepfeiler-Syſtem können in den Kuppelraum von *St. Peter* eingeſtellt werden, die dann noch nicht die äußeren Grenzen der Gurtbogen der Vierung erreichen (Abb. 852); dieſes Münſters Höhe bis zum Firſt doppelt gemeſſen, geht nur bis zum Fuß der Laterne. Das Bronzetabernakel unter der Kuppel, rund 30,00 m hoch bis zur Spitze des Kreuzes, kommt der Höhe des *Palazzo Farnese* in Rom, bis zur Dachtraufe gemeſſen, gleich (Abb. 853).

Abb. 854.



Die Kathedrale von Bourges mit ihrem Apparat von Streben in der Kuppel von *St. Peter* in Rom.

Machen wir weiter einen Querſchnitt durch die fünfſchiffige Kathedrale von Bourges und legen ihn auf einen ſolchen durch die *Peter*'s-Kuppel (Abb. 854), ſo deckt er dieſen nicht vollſtändig. Welcher Aufwand von Stützen, Strebebogen, Strebepfeilern iſt bei dieſem mittelalterlichen *chef d'oeuvre* notwendig geworden, um die gleiche Weite zu überſpannen, was in *St. Peter* mit einer einzigen Wölbung gelöſt iſt, von der Höhe dabei ganz abgeſehen. Welche Umſtände, welche Materialvergeudung auf der einen Seite, welche Einfachheit und Klarheit in der Konſtruktion auf der anderen!

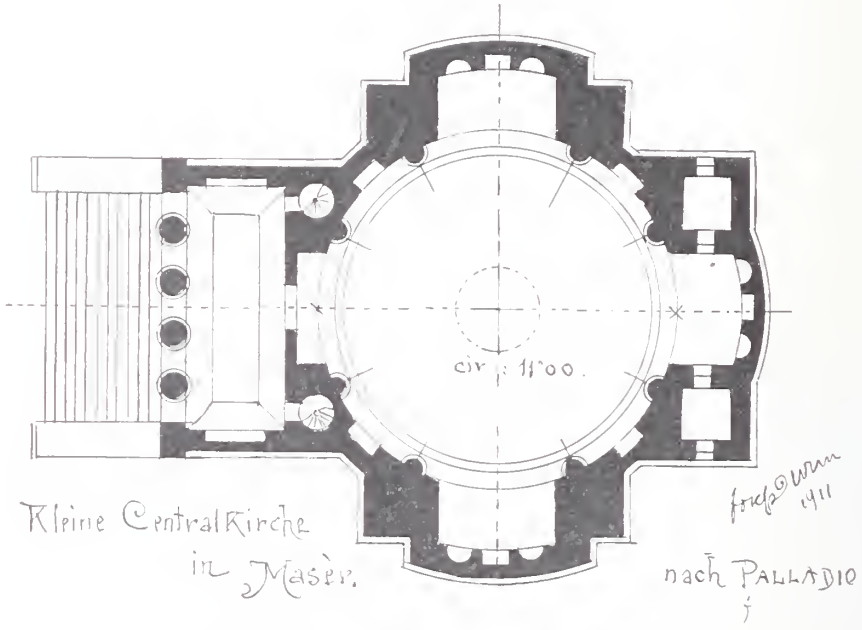
[324]) Gurlitt, C. Geſchichte des Barock, Rokoko und des Klaſſizismus. Stuttgart 1887. S. 337, 351—353.

Abb. 855.

Muſiviſche Kuppeldekoration von *St. Peter* in Rom[325]).

Noch einen Blick auf die Innendekoration gegenüber dem, was in Florenz geleiftet ift. In Rom heitere vornehme Pracht; weißer Marmor, Stuck und Gold, in den Schiffen, die Polychromie für die Kuppel aufgefpart, dort aber in mufivifcher Arbeit von glänzender Wirkung bei weißem, nicht farbig gebrochenem Tageslicht und, was die Hauptfache: die architektonifch richtig empfundene Einteilung der Wölbflächen (Abb. 855[325]). Stolzer fchwingt fich durch fie die Kuppelwölbung; fie erhält Leben und Bewegung; das Laftende wird aufgehoben. Und in Florenz? Auf fchlecht beleuchtetem Grunde ein Figurengewirre in feiner ganzen Öde, ohne Rahmen und ohne Faffung, und dazu im Maßftab verfehlt!

Abb. 856.



Grundriß der Zentralkirche in Masèr, nach *Palladio*.

608. Einfache und zweifchalige Steinkuppeln.

609. Steinkuppeln hinter aufftei-gendem Mauer-werk mit hölzernem Schutzdach.

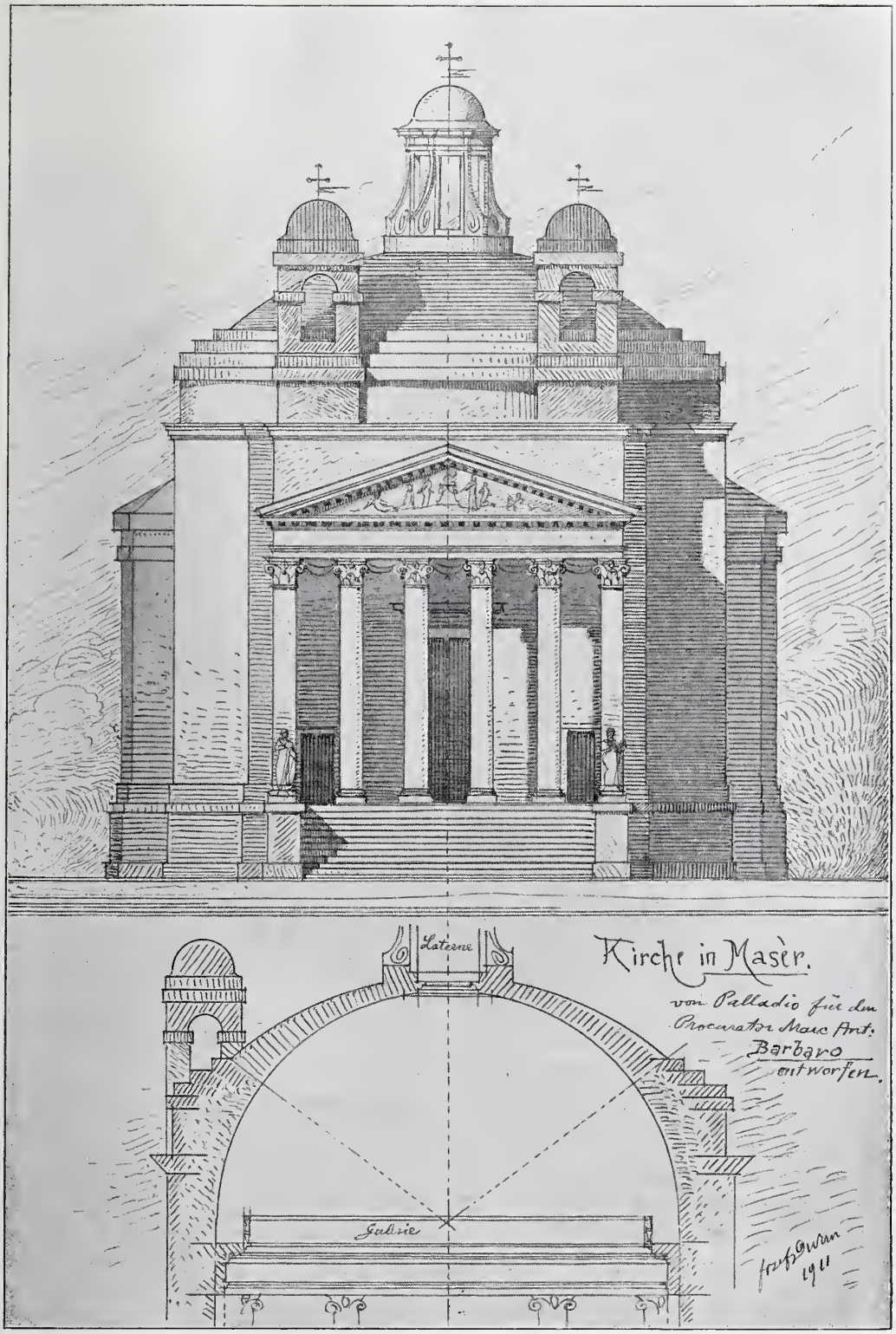
610. Steinerne doppelte Raum-kuppeln mit fchützendem Holzdach und krönender Holzlaterne.

Bei den maffiv aus Stein hergeftellten, einfachen und doppelfchaligen Kuppeln, bei denen Decke und Dach eins waren, wurde feftgeftellt, daß fie auch nach außen die Art und Form des Gewölbes zeigen; eine folgende Löfung ergab die Ausführung der Raumkuppel aus Werk- oder Backfteinen, deren Geftalt, zum Teil auch aus ftatifchen Gründen, fich hinter fenkrecht auffteigendem Mauerwerk verbarg, das felbft wieder durch ein zelt- oder kegelförmiges, mit Ziegeln gedecktes Holzdach abgedeckt wurde, fo daß eine leichte vergängliche Konftruktion eine monumentale verdecken und fchützen mußte. Bei einer dritten Art find zweifchalige, fteinerne Raumkuppeln übereinander mit großen Scheitelöffnungen ausgeführt, über denen fich ein fchützendes, mit Metall abgedecktes Holzdach erhebt, das durch eine Laterne bekrönt wird. Sie wird in der letzten Phafe der Renaiffance, in der Barockzeit, bevorzugt, nicht nur in Italien, fondern auch in Frankreich, Deutfchland und England.

Zur erften Art fei als Beifpiel die kleine Zentralkirche in Masèr, nach dem Entwurfe *Palladio*'s gegeben, die bei kreisrunder Innenform, durch Nifchen und Halbfäulen belebte Wände zeigt, über denen fich eine offene Galerie hin-

[325] Fakf.-Repr. nach Letarouilly u. Simil, a. a. O., Bd. II, Pl. 30.

Abb. 857.



Anſicht und Querſchnitt durch die Kuppel der kleinen Kirche in Masèr.

zieht. Von außen führt eine Freitreppe durch einen korinthiſchen Porticus ins Innere, zwei Treppentürmchen ragen in der Art der ſog. „Ohren“ des *Bernini* hinter dem Giebel des gefäulten Vorbaues empor. Der große *Bernini* iſt demnach der Nachempfinder des viel gefchmähten Motives. Die Kuppelform mit ihrem Stufenbau erinnert an die des *Pantheon* zu Rom (vergl. Abb. 856 u. 857).

Abb. 858.

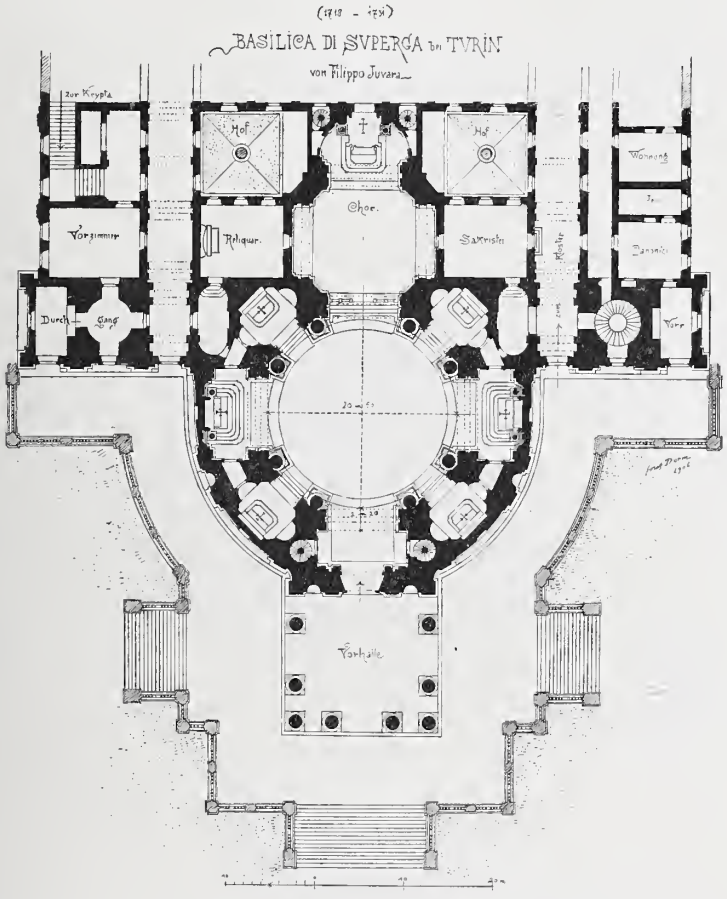
Perſpektiviſche Anſicht der *Superga* bei Turin.

611. *Superga* bei Turin.

Als Ausklang dieſer vorgerückten Phaſe der letzten Epoche iſt die großartige Gruftkirche der Könige von Sardinien die *Superga* bei Turin von *Victor Amadeo II.* gelobt, von 1717—31 durch *Juvara* erbaut und 1749 geweiht, heranzuziehen mit ihrem intereſſanten Grundplan und der Hohlkörperkonſtruktion der Kuppel. Bemerkenswert iſt die Löſung des Überganges der unteren Achtecksform in die Rundform, ohne Zuhilfenahme von Pendentifs, durch eingeſtellte Säulen mit darüberliegendem, kreisrundem Architrav und ebenfalls kreisrundem, auffteigendem Zylinder bis zur Kuppel (vergl. Abb. 858, 859, 860, Anſicht, Grundriß und Schnitt).

Die Abbildungen geben das zum Verſtändnis der Außenarchitektur Nötige, den Grundplan und den Querſchnitt des Kuppelbaues. Ein korinthiſcher Tetraſtylos auf vielgliederigem Terraſſenbau iſt dieſem vorgelegt, der auf das Innere wirkſam vorbereitet und unter deſſen ſchützendem Dach man die weite Ausſicht auf die Poebene, die Stadt Turin und auf das Schlachtfeld genießt, das im Jahre 1706 Prinz *Eugen* mit *Victor Amadeus* gegen das ſpaniſch-franzöſiſche Heer ſiegreich behauptete, wofür der König die Erbauung der Kirche gelobte.

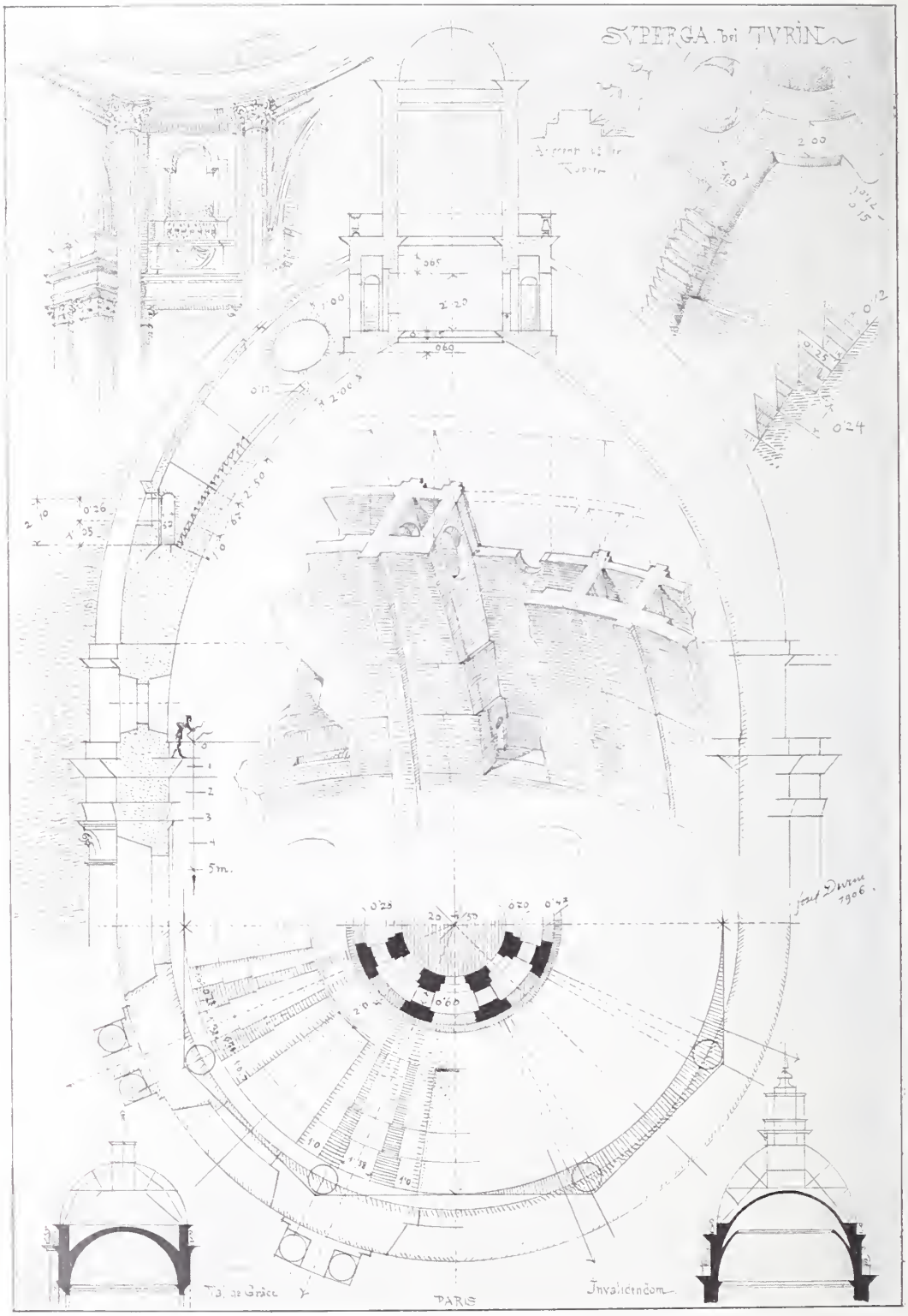
Abb. 859.



Grundriß der *Superga* bei Turin.

Der Zentralbau mit entwickelter Kuppel auf hohem Tambour, flankiert von zwei leichten Türmen iſt hier glänzend zum Ausdruck gebracht. Pilaſter, Pfeiler, Säulen und Geſimſe ſind aus weißem Kalkſtein, die Mauerflächen dagegen nur mit Putz überzogen, die äußere Kuppelſchale iſt mit Blei abgedeckt. Im Innern ſind polierte Säulen aus grauem, geädertem Marmor auf rötlichgelben Marmorpoſtamenten aufſtehend zur Ausführung gebracht, die Wände und Decken verputzt und ſchlicht bemalt. Von dem Bau wird geſagt, er ſei ausgezeichnet »*per la saviezza e nobilità del disegno, per l'armonia che regna in ogni sua parte*«. Die Spannweite der Kuppel beträgt etwas über 20 m, die Höhe des Werkes bis zur Kreuzſpitze 85 m 69 cm; ſeine Ausführung iſt gut und ſolid, die Kuppel zweiſchalig wie bei *St. Peter* u. a. mit Backſteinen gewölbt. Acht Sporenpaare verbinden die beiden

Abb. 860.

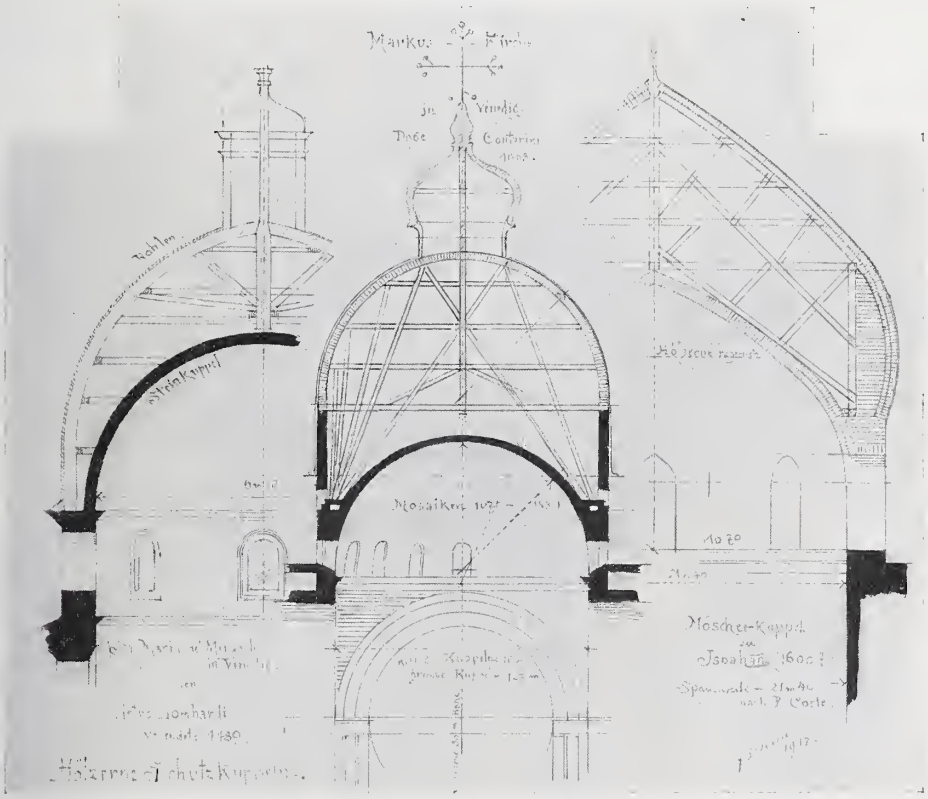


Querſchnitt, Grundplan und Einzelheiten der Kuppel der *Superga*, dazu vergleichende Querſchnitte des *Val de Grâce* und des Invalidendomes in Paris.

Gewölbeſchalen (vergl. Abb. 860), die an einen oberen Mauerring anfallen, aus dem ſich die Laterne erhebt. Im Innern iſt der Übergang vom achteckigen Untergeſchoß zum kreisrundem Tambour durch in die einſpringenden Ecken eingeſtellte Säulen bewirkt (vergl. Abb. 860). Die gekuppelten Sporen ſind auch auf der Außenfläche der Schutzkuppel den Säulenpaaren des Tambours entſprechend zum Ausdruck gebracht.

Von der antiken Tradition, nach der beim gewölbten Baue die Decke und das Dach ein einheitliches Ganzes bilden (*Pantheon*), von der Gepflogenheit

Abb. 861.



Aus Holz konſtruierte Schutzkuppeln der *Markus*-Kirche, der *Maria dei Miracoli* in Venedig und der Moſchee zu Ispahan.

der frühen Renaiſſance (Florentiner Dom) die Schutzkuppel gleichfalls aus Stein herzuſtellen, ging auch *Juvara* bei ſeinem Kuppelbau nicht ab, während man in Venedig dieſem Prinzip ungetreu wurde und die äußere Schutzkuppel aus einem leichteren und vergänglicheren Materiale, aus Holz, mit Metalldeckung herſtellte. Man hatte auf dieſe Weiſe mehr Freiheit in der Geſtaltung der beiden Teile, wenn man die den Innenraum abſchließende Kuppel von der äußeren, ſchützenden unabhängig machte [326]).

Man konnte der Schutzkuppel jede Form und Höhe geben, ohne eine Bedingung für die innere Raumkuppel mit in Kauf nehmen zu müſſen.

Alt-Venedig ging hier wohl mit dem guten Beiſpiel voran bei ſeiner *Markus*-Kirche. Man wollte und konnte mit der monumentalen Steindecke im Innern

612. Steinkuppeln mit hölzernen Schutzkuppeln.

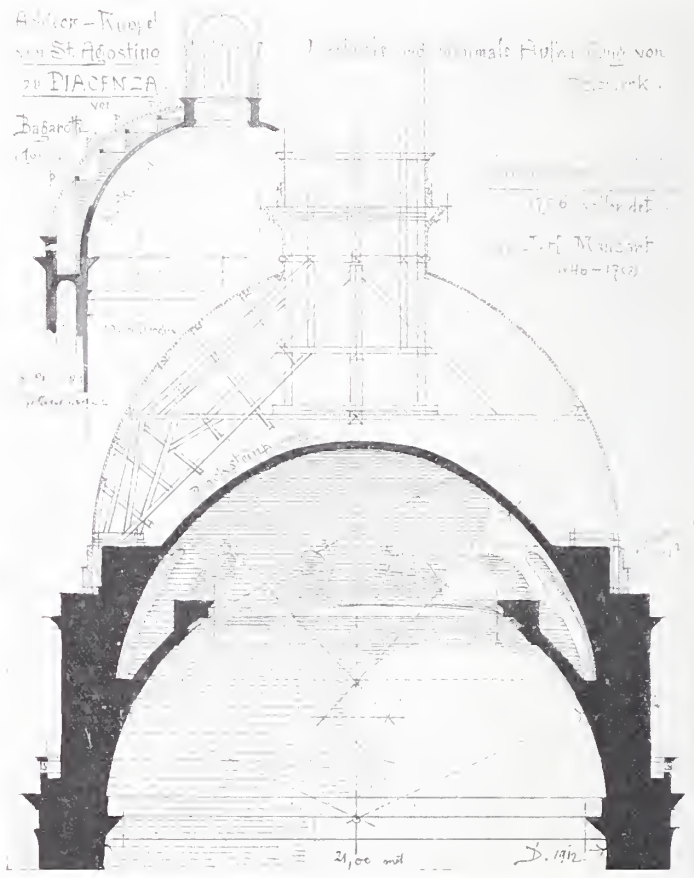
[326]) Vergl. die *Superga* bei Turin und Meiſter *Filippo Juvara* aus Meſſina. Studien aus Kunſt und Geſchichte *Friedrich Schneider* zum 70. Geburtstag gewidmet von ſeinen Freunden und Verehrern. Freiburg 1906. Der zitierte Aufſatz von *Josef Durm*.

nicht höher gehen, als geſchehen, und doch dem Äußern eine imponierende Geſtalt geben, die nur durch den hölzernen Dachaufbau erreicht werden konnte. Die Schutzkuppeln von *S. Marco* entſtanden wohl unter den Einflüſſen des Orients, wo die Trennung der Kuppeln und deren Ausführung geſondert aus Stein und Holz ſchon allenthalben in Übung war, eine Konſtruktionsweiſe, an der dann auch die Baumeiſter an den Geſtaden der Adria feſthielten.

613. Holzkuppeln *S. Marco.*

So ſehen wir z. B. nach dem Vorbilde von *S. Marco* (vergl. Abb. 861) bei der Kirche von *S. Zaccaria* die für ſich konſtruierte ſchützende Holzkuppel in veränderter Form über der Steinkuppel ſich erheben. Bei *S. Maria dei Miracoli* iſt über der Steinkuppel eine hölzerne Schutzkuppel aus Bohlen ausgeführt: alſo an Bauten, die dem XV. Jahrhundert angehören. *S. Giorgio dei Greci* hat die hölzerne Schutzkuppel unmittelbar über der Steinkuppel uſw.

Abb. 862.



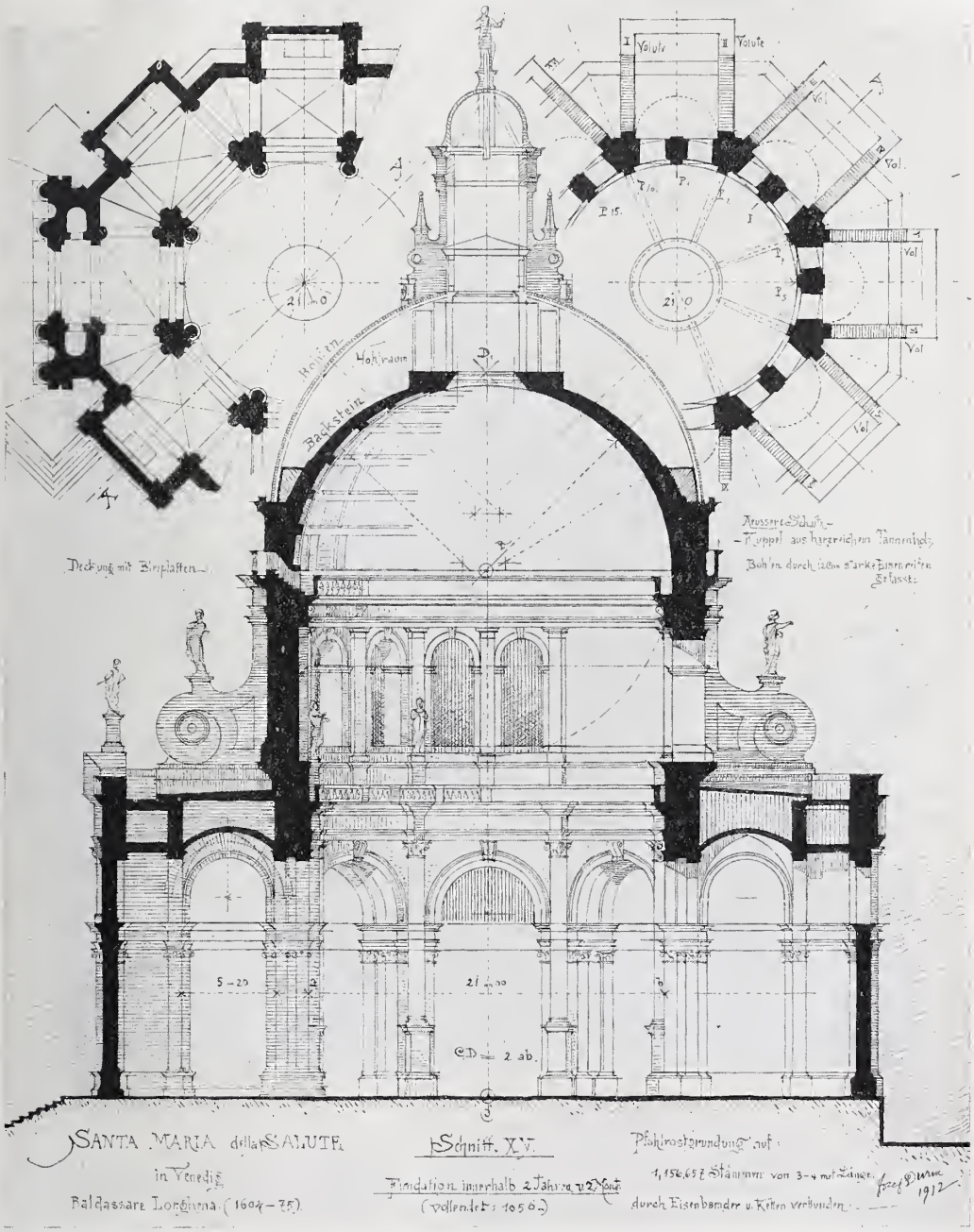
Querſchnitt durch die Kuppel des Invalidendomes in Paris und der Kirche *S. Agostino* zu Piacenza, als Vergleich minimaler und maximaler Aufwendungen von Holz bei Kuppelkonſtruktionen.

614. Kuppel der *S. Maria della Salute* in Venedig.

S. Maria della Salute von *Baldassare Longhena* (1630) hat eine ſteinerne Raumkuppel und eine äußere mit Blei abgedeckte Holzkuppel. Bei *S. Simeone Minore* (1718) ſind Raum- und Schutzkuppel aus Holz konſtruiert und nur der konſervative *Palladio* führte bei ſeiner Kirche *Redentore* die Mauern und Kuppeln aus Backſteinen aus. Auch bei der genannten kleinen Zentralkirche in Maſèr (vergl. Abb. 856 u. 857, Grundriß, Anſicht und Schnitt), ſcheint er der Monumentalität wegen der Antike und der Frührenaiſſance getreu geblieben zu ſein und konſtruierte nach deren bewährten Grundſätzen. (Von den ſog. „Ohren“ des *Bernini* hatte er dabei wohl eine Vorahnung!) Der *Val de Grâce* und der Invalidendom in Paris (vergl. Abb. 862), ſowie die *Paul*'s-Kirche in London haben hölzerne Schutzkuppeln, bei aller ſonſtigen Monumentalität des Bauwerkes bei ſteinernen, ſogar doppelten ſteinernen Raumkuppeln. In dem Bande II des großen Werkes »*Le Fabbriche più cospicue di Venezia, misurate, illustrate ed intagliate dei membri della Veneta Reale Accademia di Belle Arti (Venezia 1820)*« iſt eine Aufnahme der *S. Maria della*

Salute ziemlich ausführlich zur Darſtellung gebracht, die alles weſentliche wiedergibt. Trotz ihrer grotesken Voluten und ihrer ſonſtigen Eigentümlichkeiten wird

Abb. 863.



Grundriſſe und Querſchnitte der *S. Maria della Salute* in Venedig unter Angabe der ſteinernen Raum- und hölzernen Schutzkuppel.

ſie ſchon durch ihres Meiſters *Longhena* (geb. 1602) Weltruf, dauernd von hohem Intereſſe für die Architekturgeſchichte ſein und bleiben.

Ein gelehrter Franzoſe, *de Raymond*, zieht in einer 1819 gedruckten Abhandlung einen Vergleich ihrer Kuppelkonſtruktion mit der des ſpäter ausgeführten Invalidendomes zu Paris, die zu Gunſten des Venezianer Bauwerkes in ſtatiſcher Beziehung ausfällt. Das Material in dem genannten Werke iſt nicht in allen Teilen ſo ganz vollſtändig und klar, als daß ohne weitere örtliche Unterſuchungen zur Frage Stellung genommen werden könnte, die außerdem rech-

Abb. 864.

Äußere Anſicht der Kuppelkirche von *Maria della Salute* in Venedig.

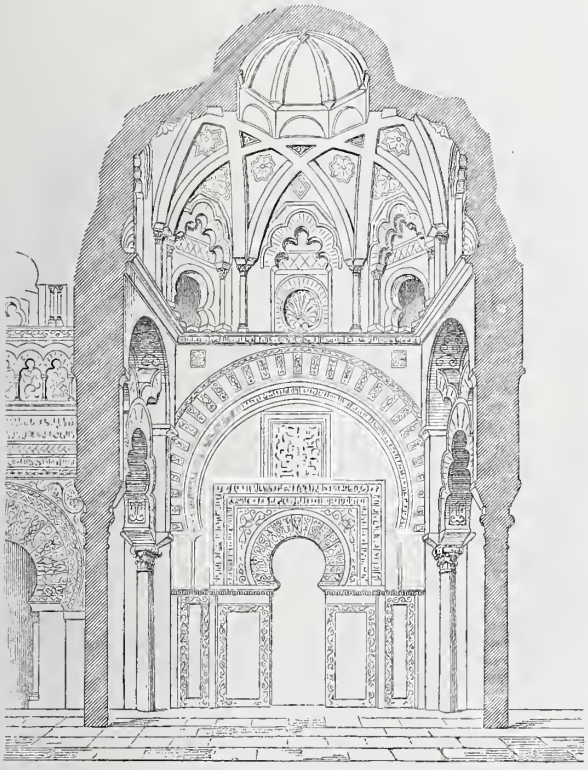
neriſche Unterſuchungen bedingt und hier zu weit führen würden. Was dort techniſch von Intereſſe und Wert iſt, gibt die Abb. 863 des Grundriſſes und der geometriſche und ſtatiſche Schnitt, aus dem hervorgeht, daß das Verhältnis des Innenraumes — Durchmeſſer zur Höhe — genau 1:2 beträgt, aus dem wir aber auch weiter noch die Anordnungen der Streben in Volutenform und die der Doppelkuppel ſamt ihrem Unterbau erſehen können.

Die Raumkuppel iſt aus Backſteinen (*interna cupola di mattoni*), die Schutzkuppel aus Holz konſtruiert und mit Bleiplatten abgedeckt (vergl. *Fabbriche di*

Venezia a. a. O.). Die Achteckform im Grundriß ist sowohl im Innern als auch am Äußern bis zur Attika über dem Hauptgesimse des Tambours durchgeführt. Das Attikagemäuer und die Kuppelform im Grundriß sind dagegen kreisrund (vergl. Abb. 864, Photo nach *Filippi*), ohne besonders markierten, architektonisch ausgeklügelten Übergang. Hinter der achteckigen Balustrade erhebt sich unvermittelt der Rundbau.

Der statische Schnitt zeigt uns Festigkeit und Sicherheit der Anlage. Ihr Bestand seit 381 Jahren gibt eine beruhigende und gesunde Probe auf die Rechnung und die Voraussetzungen. Wenn in dem Baue irgendein Gerechter „die Weiterbildung von *Palladio*'s Kirchenbauprinzipien" erblickt, so ist das seine Sache, wenn er aber erklärt, daß die Kuppel außen rund und innen achteckig nur aus Holz gezimmert sei (vergl. *Josef*, Architekturgeschichte Italiens, S. 378), so ist dies zu bedauern, besonders wenn dazu gesagt wird, „daß dem technisch gebildeten Kenner dadurch der Humor verdorben würde". Die kurzen technischen Bemerkungen auf der Abb. 863 seien hier im Texte nochmals wiederholt: „Zur Fundation wurden 1156657 Baumstämme von 3—4 m Länge verwendet, die durch Eisenbänder und Ketten miteinander verbunden wurden. Diese Arbeit ist im Zeitraum von zwei Jahren und zwei Monaten (1656) ausgeführt worden."

Abb. 865.



Querschnitt durch den Kuppelraum vor dem *Mihrab* der Moschee zu Cordova nach Abb. 43 der Baukunst des Islam dieses „Handbuches".

615. *Serlio* über Kuppelkirchen.

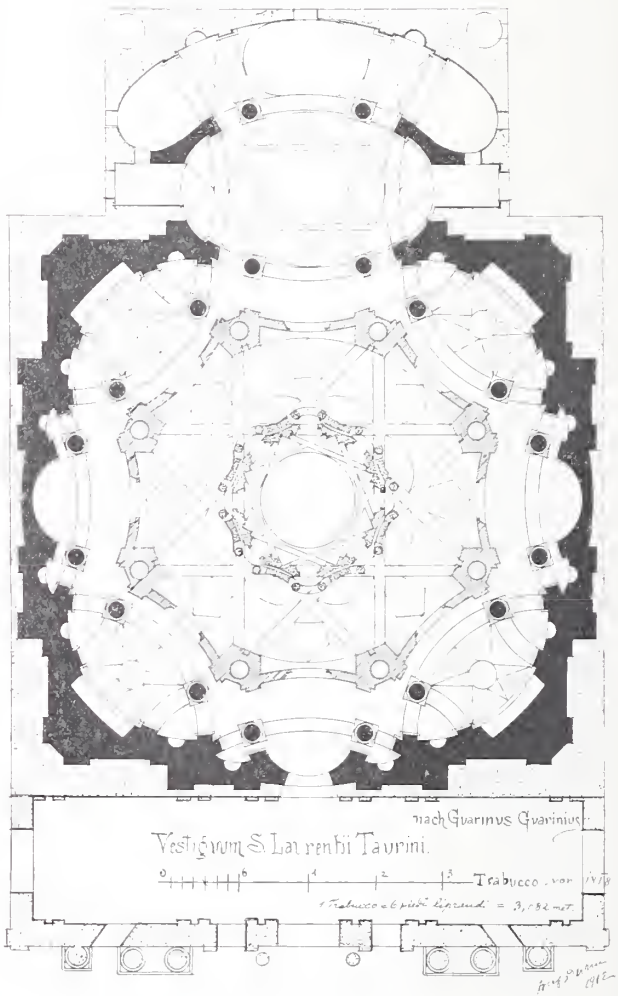
Serlio, der Akademiker, gab uns nicht nur beim Wohnbau durch Beispiele erläutert, seine Ansichten kund, er machte auch seine Vorschläge für Kirchenbauten, die schon bei der Besprechung von *St. Peter* gestreift wurden. Auch bei diesen sind einige bemerkenswert, die sich durch geschickte Verwendung der Motive auszeichnen. Seine Fassaden sind antikisch aufgebaut, mit oder ohne Zugabe von Türmen und Kuppeln. In seinem »*Libro Quinto delli Templi*« geht er vom Zentralbau aus, gibt zunächst den reinen Rundbau und gliedert diesen innen und außen durch Nischen zwischen Doppelpilastern bei Annahme einer Beleuchtung des Inneren durch Zenithlicht. Dem reinen Rundbau fügt er dann vier Apsiden an und krönt dessen Scheitel durch eine Laterne. Dem Rundplan folgt unter den gleichen Voraussetzungen für die Fassade der Ovalplan mit Nischen; diesen reihen sich fünf-, sechs- und achteckige Grundpläne an, deren Aufbauten mit Klostergewölben überspannt und durch Laternen bekrönt sind. Dann werden Grundrisse mit quadratischen Außenseiten

und achteckigen Innenräumen und quadratifchen Kapellen auf den vier Ecken gegeben, auch folche mit griechifcher oder lateinifcher Kreuzform und Vierungskuppeln; auch dreifchiffige mit zwei Türmen und durchweg niedrigen Kuppeln ohne Tambours, ferner einfchiffige Anlagen mit zwei Halbrundapfiden auf den Schmalfeiten, mit gewölbter Vorhalle und an den Langfeiten mit rechteckigen Vorbauten. Eine Abbildung des Grundriffes und des Aufbaues einer fünfeckigen Zentralkirche gibt *Serlio* auf S. 206 a. a. O., und nach ihm ift in der Abb. 777 die Faffade einer Kirche ohne Turm und durch Abb. 740 eine folche mit zwei Türmen gegeben.

Für die Scheitelöffnungen der Rund- und Polygonkirchen verlangt er zur Belichtung des Innenraumes eine Weite gleich $^1/_7$ ihres Raum-Durchmeffers. Bei der Deckung der Kuppeln folle man fich nach dem einheimifchen Materiale richten, aber unter allen Umftänden verdiene die Deckung mit Bleiplatten den Vorzug.

Den Ring der Akademiker und Theoretiker mit ihren guten Vorfchlägen und Rezepten durchbrechen auch auf dem Gebiete des Kirchenbaues die fpäten Barockmeifter und zwar die am weiteftgehenden Führer *Borromini* (1599—1667), *Bernini* (1598—1680) und *Pietro da Cortona* (1596—1669). Von ihnen hängen der fehr begabte *Carlo Rainaldi* und *Guarino Guarini* (1624—1683) ab; der letztgenannte fucht fogar fein Vorbild *Borromini* zu übertrumpfen.

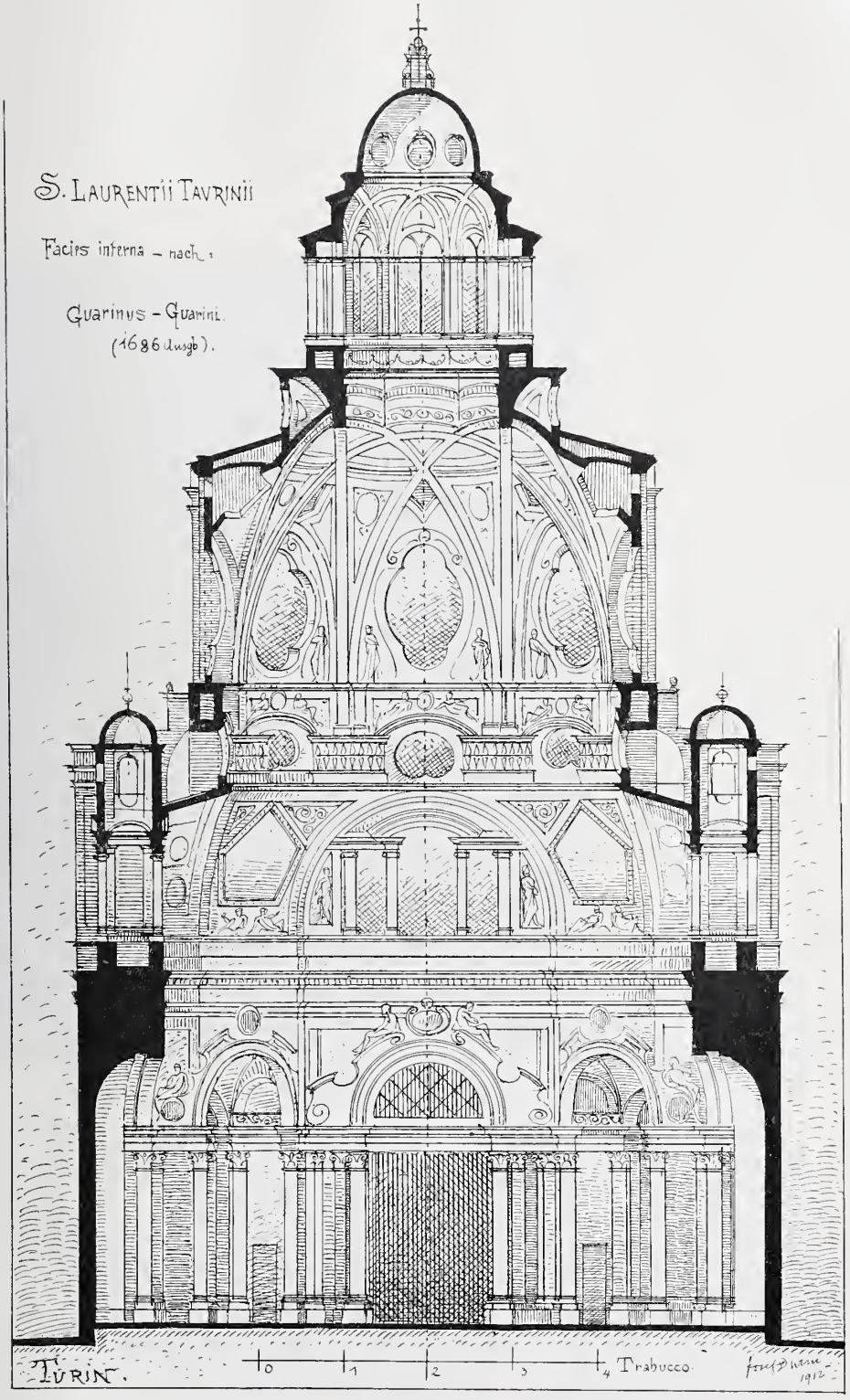
Abb. 866.



Grundriß der *Laurentius*-Kapelle in Turin nach *Guarino Guarini*.
Dissegni d'architettura civile et ecclesiastica. Torino 1686.

Säulenkirchen werden feltener, das griechifche Kreuz in der Grundrißanlage beliebt, die Innenräume weit und hoch, Oberlicht und hohes Seitenlicht wird gefucht, die Dekoration wird farblos oder mit Malerei und Vergoldung überladen. Runde und elliptifche Anlagen werden bevorzugt, die Biegung der Faffaden kultiviert, die Seitenfchiffe fallen meift ganz weg, die Kapellen werden in Nifchen umgewandelt, die Seitenfaffaden möglichft einfach, höchftens durch eine Pilafterordnung belebt. (Vergl. auch *Redtenbacher, R.* Architektur der italienifchen Renaiffance. Frankfurt 1886. § 116—121.)

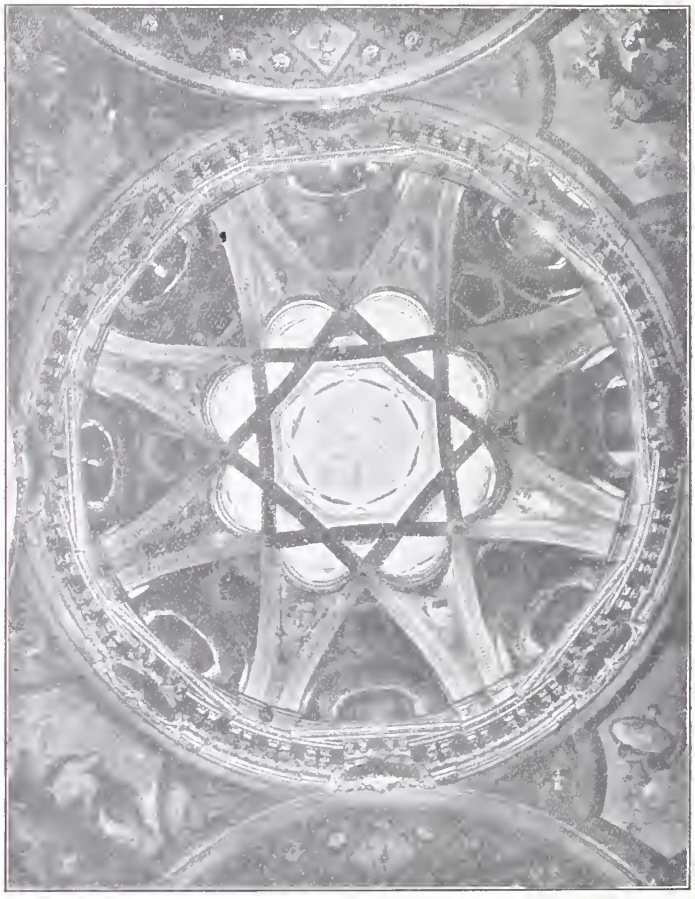
Abb. 867.



Querfchnitt durch die *Laurentius*-Kapelle in Turin von *G. Guarini* a. a. O.

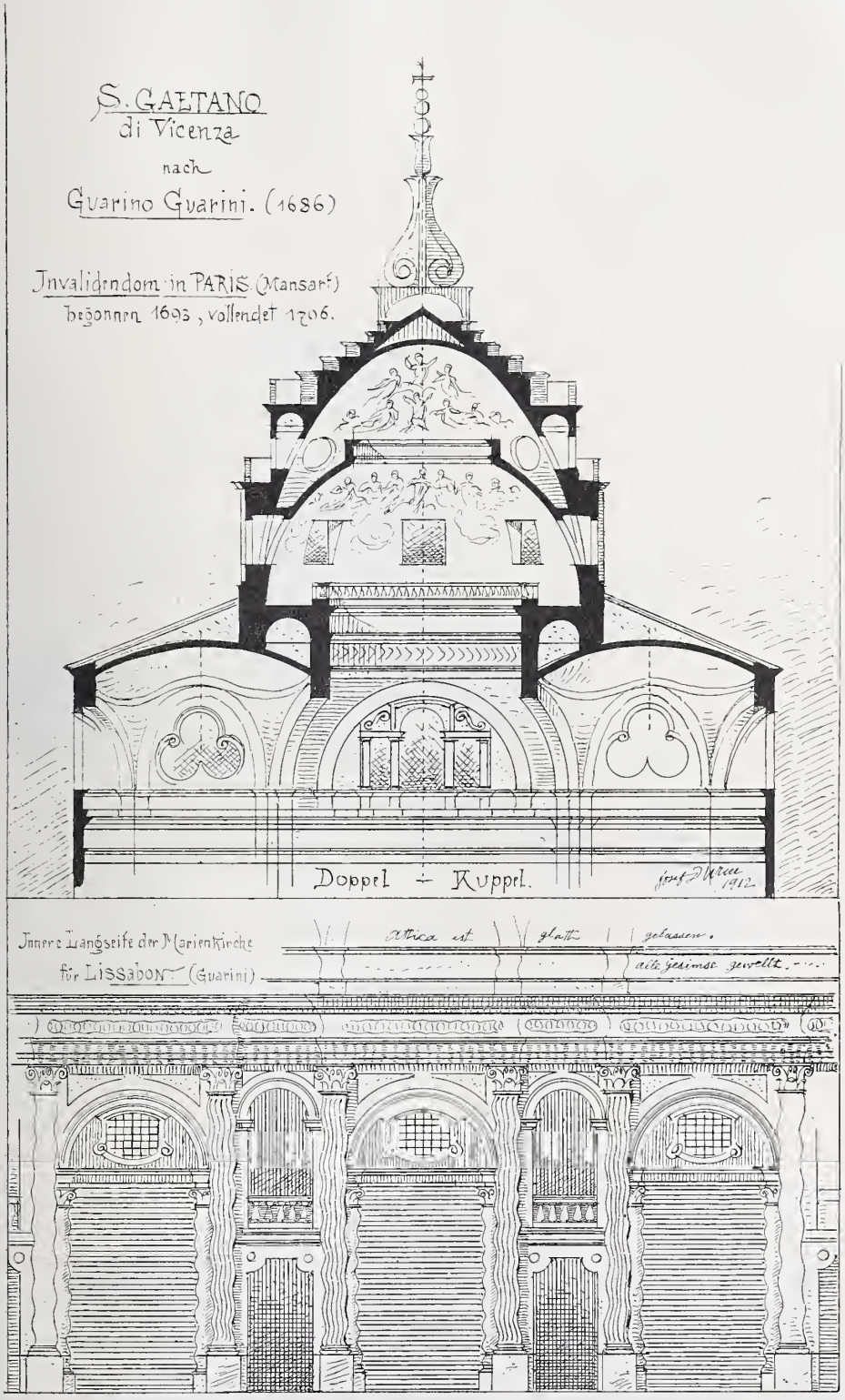
Nach *C. Gurlitt* „reizte den Künſtler der Kampf und das Erreichte den Kunſtfreund“ — Kurven und wackeliges Detail um jeden Preis; ſtatt Geſetzmäßigkeit oft nur Schnurrpfeifereien! Der Bruch mit der Antike und den Geſetzen der alten Meiſter (*Alberti, Palladio, Vignola*) wird vollzogen. Aber das Gerippe bleibt doch ſtehen, nur die Ausführung wird anders. Die Faſſade von *S. Agnese* in Rom wird kein Menſch für ein exotiſches, auf vollſtändig neuem Organismus, mit neuen Detailformen beruhendes Gebilde halten wollen. Sie bleibt eine Leiſtung *Borromini*'s auf dem Gebiete des kirchlichen Zentralbaues, die den Meiſter unſterblich gemacht hat. Wie großartig im Gedanken und wie ſchön für den Aufbau iſt auch ſein Grundriß entwickelt! An Übertreibungen leidet dagegen ſein Kirchenbau von *S. Carlo alle Quattro Fontane* in Rom, wo faſt jeder Geraden aus dem Wege gegangen iſt. Wie ſtolz ſtehen die Kolonnaden des *Bernini* vor der Faſſade von *St. Peter*'s-Dom! *Guarini*'s Wirkungskreis iſt Turin und ſeine Auftraggeber waren die Fürſten des Hauſes Savoyen auch auf kirchlichem Gebiete. Der Zentralbau ſcheint auch ihm als das Höchſte, als das Erſtrebenswerteſte, nur ſind die Mittel zum Ausdruck andere als die ſeiner Vorgänger, aber von den Grundelementen der Renaiſſance weiß er ſich doch nicht zu befreien. Sein Detail iſt nicht geiſtlos, auch nicht neu, nur von Grund aus erſchüttert (vergl. Abb. 209 u. 870). Machte er ſeinerzeit auch keine Schule, ſo hat er im Grabe wenigſtens die Genugtuung, daß er zweihundert Jahre und etwas darüber, bei der Turiner Weltausſtellung (1902) ſo manchen verſtändnisinnigen Kunſtjünger fand, dem ſeine Weiſe neu war und ihn zur Nachahmung reizte. Und noch an manchen Bauten diesſeits der Alpen ſind Trophäen ſeines Wirkens hängen geblieben, die den *Guarinus redivivus* unſchwer erkennen laſſen. Seltſam muten ſeine

Abb. 868.



Anordnung und Ausführung der Kuppel der *Laurentius*-Kapelle in Turin von unten geſehen nach einer photogr. Aufnahme der »*Italia artistica*« No. 62. Turin. (Horizontalprojektion.)

Abb. 869 u. 870.

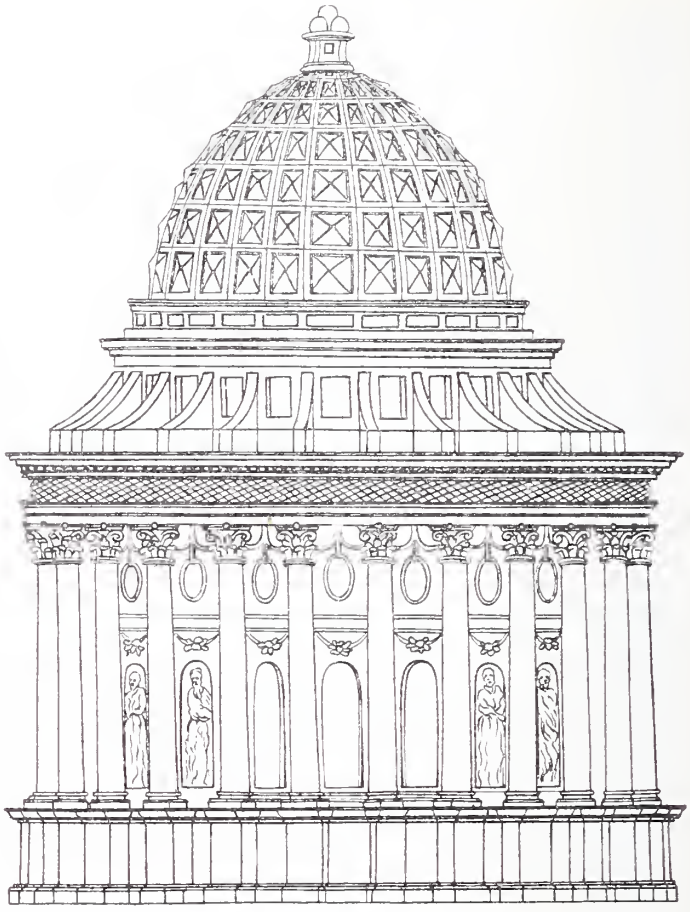


Querſchnitt durch die projektierte Kirche des *G. Guarini* für Vicenza und Teil-Längenſchnitt durch deſſen *Marien*-Kirche für Liſſabon.

616. Kuppelbauten *Guarini's.*

Kirchenbauten *S. Gaetano*, für Vicenza entworfen (vergl. Abb. 869) und befonders die Turiner Werke, mit denen wir zu rechnen haben, an: *S. Sudario*, die Grabkapelle des Hauſes Savoyen und die Kirche *S. Lorenzo*. Von dieſer mag der Grundriß (vergl. Abb. 866) ſagen, was der Meiſter wollte und die Nachbildung der photographiſchen Aufnahme der Kuppel von unten geſehen (vergl. Abb. 868 nach *Fot. d'Arti Grafiche* in der »*Italia artistica*«, Torino 1911, S. 61) wie groß ſein Können war. Der geometriſche Schnitt (Abb. 867) läßt die Wirkung nicht ganz erkennen. Man möchte auf mauriſche Einflüſſe oder Bekanntſchaften ſchließen, wenn man daneben unbefangen den Querſchnitt der Kapelle vor dem Mihrab der Moſchee zu Cordova betrachtet (vergl. Abb. 865). Die arabiſche Raumkunſt wäre dann wohl ein Vorempfinden der des *Guarini* geweſen? Indes, die iberiſche Halbinſel hat er wohl gekannt, daran erinnert uns ſein Kirchenplan für Liſſabon (vergl. Abb. 870). Dieſe Träger des Hochbarokko wurden wenigſtens vor große Aufgaben geſtellt, während die Neuerer von heute ihren Witz am Bauernhaus und an ſog. Villenkolonie-Gebäuden, oder höchſtens an Warenhäuſern mit den Gänſeſtallfaſſaden üben müſſen. Übrigens konnte *Guarini* auch klaſſiziſtiſch empfinden und doch dabei noch etwas originell bleiben, wie der nach ihm gezeichnete Entwurf zu einer Kuppel auf umſäultem, lichtbringendem Tambour zeigt (vergl. Abb. 871).

Abb. 871.

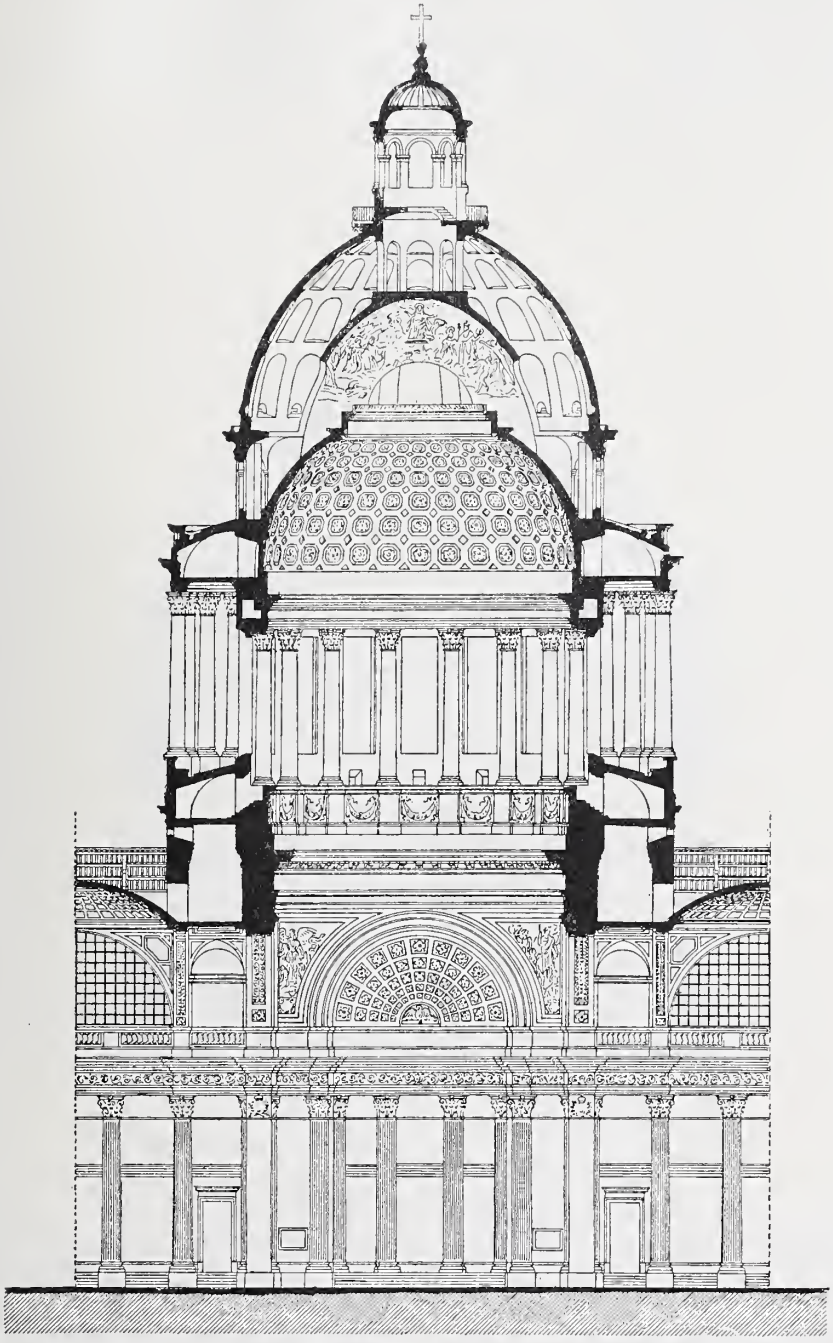


Äußere Anſicht eines Kuppelaufbaues auf einem von Säulen umgebenen Tambour nach dem Entwurfe von *G. Guarini*.

Totſchweigen kann man den letzten Mann der damaligen Neuerung nicht, namentlich heutzutage nicht, wo ſich ſo manches ähnliche vollzieht. Auch Begleiterſcheinungen von damals decken ſich mit gegenwärtigen. Eitelkeit und Nervoſität, falſche Ehrbegriffe und Hunger führten zur Hypochondrie und zum Selbſtmord, und nur die ſpätere Schule macht ſich wieder davon frei. Durch *Juvara* und *Vanvitelli* kommt die Ruhe eines Friedhofes über die Gemüter

und über die Baukunſt. Dem Krampfhaften folgt ein letztes Aufflackern des Spätbarockes.

Abb. 872.

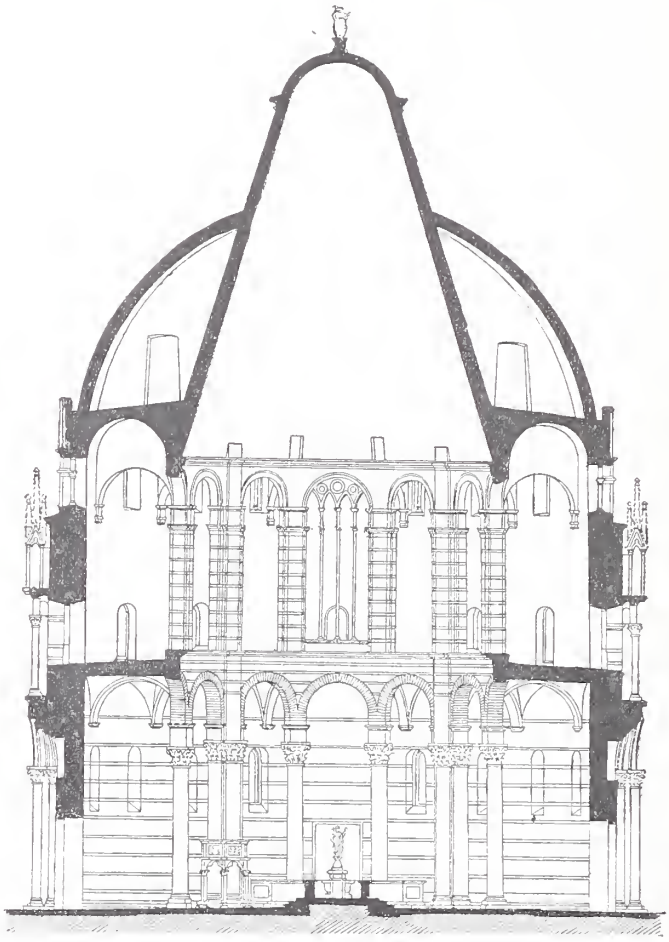


Querſchnitt durch das Pantheon in Paris. (Nach *Soufflot.*)

Das war wiederum das Los des Schönen auf der Erde! Und die Zeit des Ausprobierens beginnt.

Wenn gefagt wurde, daß die Schutzkuppeln von *S. Marco* und andere in Venedig aus der Umarmung des Orients mit dem Occident hervorgegangen feien und dabei auf die aus Holz und Stein konftruierte Kuppel der Mofchee zu Ispahan (1600?) hingewiefen worden ift, fo könnte die Zone diefes Vorganges wohl noch erweitert werden, was hier aber unterbleiben kann (vergl. *Franz-Pascha*, Die Baukunft des Islam. II. Teil. 3. Bd. 2. Hälfte diefes „Handbuches"). Die Art der Ausführung und die Wahl der Konftruktion erfcheint wichtiger.

Abb. 873.

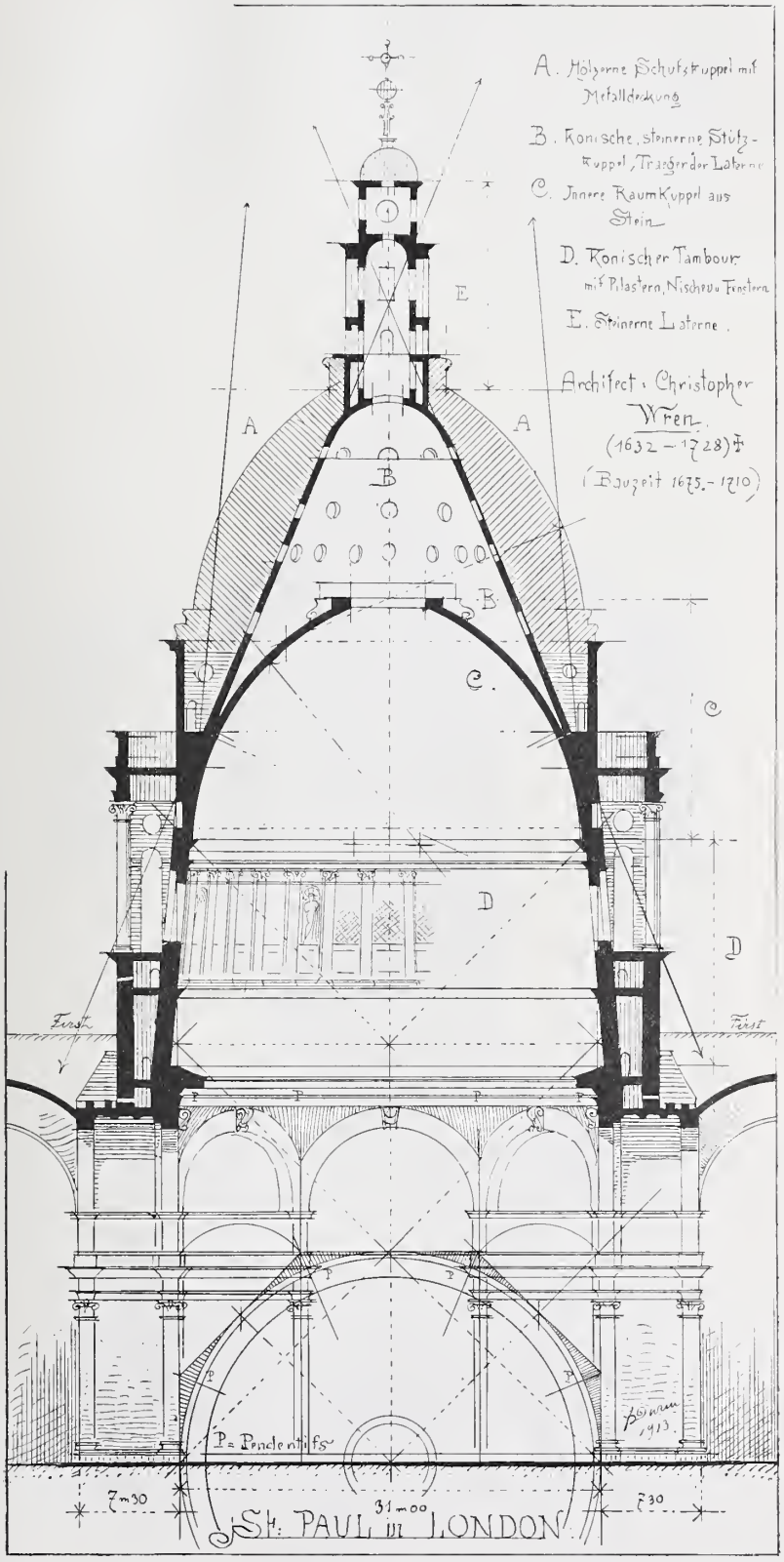


Querfchnitt durch das *Battistero* in Pifa.

617. Konftruktion der Holzkuppeln.

Sie erweifen fich in ihren erften Anfängen bei den italienifchen Kirchenbauten kompliziert und holzreich (ich nehme die mittelalterlichen Bohlendächer über den Sälen in Vicenza und Padua aus), gleichwie die franzöfifchen, die noch im Jahre 1706 unter diefem Vorwurf leiden (Abb. 862) und fich erft fpäter von ihm befreit haben. So weift z. B. die Schutzkuppel von *S. Maria de' Miracoli* (Venedig 1493) ein durch horizontale Pfettenkränze verbundenes Bohlendach auf, mit einem geringen Aufwand von Bauhölzern (vergl. Abb. 861); und bei der Kuppel von *S. Agostino* in Piacenza find abgetreppte Steinrippen auf der Außenfeite der Steinkuppel angelegt, auf denen horizontale Pfettenkränze ge-

Abb. 874.



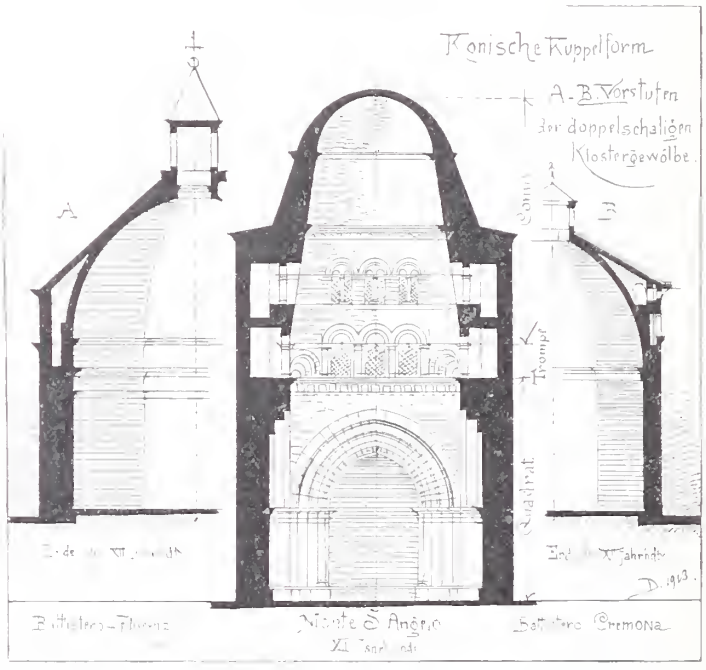
Dreifache Kuppel der *Paul*'s-Kirche in London.

lagert ſind, welche die Dachhölzer tragen (vergl. Abb. 862). Dies geſchah aber 100 Jahre früher, als die Franzoſen noch von einer ſchweren Laſt ſich kreuzender Streben, Winkelbänder, abgeſtützter Pfetten und dergleichen mehr bei ihren hölzernen Schutzkuppeln Gebrauch machten! (vergl. Abb. 862). Eine Nutzanwendung auf dieſem Gebiete haben ſie nicht gezogen.

618. Steinlaternen auf Steinſtützen bei Holzdächern der Kuppeln.

Die Aufgabe bei den Schutzkuppeln, wenigſtens noch die Laterne monumental zu geſtalten und ſich bei der Herſtellung der Kuppeldachflächen einzig und allein auf das Holzwerk zu beſchränken, konnte auch geſtellt werden. Es war dies wohl ein naheliegender Gedanke, die am meiſten dem Wind und Wetter ausgeſetzten Teile der Kuppel ſo ſorgfältig als möglich zu ſichern, was nur

Abb. 875.



Beiſpiel einer mittelalterlichen koniſchen Kuppelform und die Vorſtufen von Doppelkuppeln in Florenz und Cremona.

durch die Verwendung widerſtandsfähigſten Materiales, zur damaligen Zeit des Steines, geſchehen konnte. Man mußte der Laterne Stand und Stütze von einem monumentalen Unterbau aus gewähren, d. h. die Laterne vom Gewölbe aus abſtützen. Das Vorbild war im *Battistero* zu Piſa (vergl. Abb. 873) gegeben. *Jacques-Germain Soufflot*, der Mathematiker und Konſtrukteur, machte 1757 Gebrauch davon (vergl. Abb. 872) bei der Kuppelkirche der *Ste. Geneviève* (Pantheon) in Paris, die eine Spannweite von 22 m hat, nachdem ihm vorher der gleichfalls als Mathematiker und Konſtrukteur bekannte, größte engliſche Architekt *Sir Christopher Wren* bei der Kuppel der *St. Paul*'s-Kathedrale in London (1675—1710) den Weg gezeigt hatte, bei einer Spannweite der Kuppel von 31 m (vergl. Abb. 874).

619. Pantheonskuppel in Paris.

620. Kuppel der *St. Paul*'s-Kathedrale in London.

Nach dem Vorgange *Michelangelo*'s bei *St. Peter* in Rom bediente ſich *Wren* bei ſeiner zuckerhutförmigen Kuppel der Eiſenringe. 1680 führte *J. H. Mansart* die Kuppel des Invalidendomes in Paris aus und öffnete dabei

Abb. 876.

Schnitt durch die Vierungskuppel von *S. Gaudenzio* in Novara.

die untere Raumkuppel durch eine große Scheitelöffnung mit Durchblick nach der im Scheitel geſchloſſenen oberen Steinkuppel. Auch hier ſcheint die Priorität (1675 gegen 1680) der Erfindung der geöffneten Doppelkuppel auf engliſcher Seite, bei der *Wren* noch die obere Kuppel nach der Laterne zu öffnete. Eigen iſt es, daß er nicht einen Schritt weiter ging und auch die äußere Schutzkuppel monumental herſtellte, ſtatt der ausgeführten Holzkonſtruktion. Hatte er vielleicht Bedenken, daß die dadurch herbeigeführten größeren Gewichte des Kuppeldaches ſeine Stützen zu ſtark belaſteten? *Soufflot* wagte es, allerdings erſt 72 Jahre ſpäter.

621. Moderne Vierungskuppel in Novára von *Antonelli*.

In Italien machte die neuere Technik einen Verſuch im Geiſte *Wren*'s mit der 1570 von *Pellegrino Tibaldi* erbauten Kirche *S. Gaudenzio* zu Novara, den Architekturprofeſſor *Antonelli Alessandro* in eigener Weiſe bei der Vierungskuppel der genannten Kirche 1888 vollzog. Wir geben aus der Zeitſchrift »*Ingegneria Civile e le Arti Industriali* (*Anno III Tav. XII e XIII*)« einen verkleinerten Schnitt durch den Turmbau, der bis zur Spitze 121 m hoch geführt iſt (Abb. 876).

Antonelli war es auch, der die rieſenhafte Eiſenkonſtruktion der Synagoge in Turin, die zum »*Ricordo Nazionale*« umgewandelt wurde, 1881 ausführte.

Die Neuzeit kann in dieſem Sinne mit ihren neuen Mitteln Größeres wagen, ob aber alles von der gleichen Dauer wie bei der Verwertung der alten ſein wird, iſt eine andere Frage.

Als letztes Blatt in unſerer Reihe ſei, wie beim erſten, ein Idealentwurf von unbekanntem Meiſter für den Zentralbau gegeben (Abb. 877), der aus der letzten Phaſe dieſer Epoche ſtammt. Er zeigt ein anderes Geſicht, aber kein ſchlechtes.

Abb. 877.

Entwurf zu einer Kuppelkirche von unbek. Meiſter als Schlußbild und letzte Blüte des kirchlichen Kuppelbaues kleineren Stils.

XXV. Abfchnitt.

Kirchliche Einrichtungsgegenftände und Kirchenmobiliar.

Die inneren Einrichtungsgegenftände der Kirchen erfreuten fich in befonderem Maße der Gunft des neuen Stils, „was um fo erklärlicher ift, als das Dekorative gerade die fchwächfte und am meiften mit Willkür behaftete Seite der bisher herrfchenden italienifchen Gotik gewefen war".

Wir betreten das Innere: in der Nähe der Eingangstüren zum Gotteshaus ift eine Schale mit geweihtem Waffer aufgeftellt, mit dem fich der Eintretende zum Zeichen der Reinigung befprengt (vergl. Abb. 878).

622. Weihwafferbecken aus Stein und Metall.

Die Weihwafferbecken wurden aus Stein und Metall hergeftellt; fie treten entweder in einfachfter Weife konfolenartig aus der Wand vor, oder als kleinere von kandelaberartigen Stützen getragene Schalen. Es find freiftehende kunftgewerbliche Schöpfungen, an welche die bildende Kunft mit den höchften Mitteln herantrat.

Abb. 878.

Weihwafferbecken in *S. Maria Novella* zu Florenz.

Aus Metall in einfacher Form ift in der Kirche *Fontegiusta* zu Siena das Becken hergeftellt, das von einem aus der Wand hervorragender Arm gehalten wird (Abb. 879); aus Marmor gearbeitet ift das fchöne Becken in *S. Maria Novella* in Florenz, das zur Hälfte in die Mauer eingelaffen und in der Wandhöhlung mit einer fein gefurchten Mufchel überfpannt ift: in feiner einfachen Schönheit ein klaffifches Vorbild diefer Art (Abb. 878).

Von den freiftehenden Marmorbecken find als die reichften die von *Federighi* (1462 und 1463) angefertigten im Dome zu Siena zu verzeichnen, bei denen die antike Dreifußform als Stütze neu belebt und mit dem glänzendften Bildwerk verfehen ift. Die innerhalb der Schale angebrachten Fifchchen in Flachrelief muß man der übergroßen Verzierungsluft des Künftlers wohl zu gute halten. Die Unterfätze wurden früher für antik gehalten, das größte Kompliment, das einem Renaiffancekünftler damals zu teil werden konnte (Abb. 881 u. 882).

Diefen ähnlich, aber etwas einfacher, find die Weihwafferbecken im Dom zu Orvieto; fehr edel gehalten ift das im rechten Querfchiff des Domes in Pifa von *Rossimino* (1518). In Form eines Schiffchens auf reicher Kandelaberftütze ift das in *S. Trinità* zu Florenz (Abb. 880). Eigenartig mit einem Baldachin über reicher Rückwanddekoration ift das Becken im Dom zu Palermo (Abb. 883) aufgebaut. Im *Santo* zu Padua find die zwei Becken mit der Statue *Johannes des Täufers* und der Figur des Heilandes gefchmückt. An einem Becken des *Alessi* in der *Certosa* bei Pavia fteht ein Obelisk in der Schale an Stelle der

Abb. 879.

Weihwasserbecken und Ciborium in *Fontegiusta* zu Siena.

Abb. 880.

Weihwasserbecken in *S. Trinità* zu Florenz.

Figuren — überall waltet die größte Mannigfaltigkeit in der äußeren Erfcheinung des gleichen Bedarfsgegenftandes. Als Kunftwerke wären noch erwähnenswert die Weihbecken in der *Certosa* bei Florenz, im Dome zu Lucca, in der Sakriftei des Domes zu Empoli und die von *St. Peter* in Rom neben

Abb. 881.

Weihwafferbecken aus Marmor im Dom zu Siena.

vielen anderen in den verfchiedenen Kirchen Italiens, die das gleiche Lob verdienen.

623. Sakriftei-brunnen.

Weihbrunnen (*Lavabo*), zum Wafchen der Hände für den Prieſter, befonders vor der Meſſe, fowie zum Reinigen der heiligen Gefäße beſtimmt, oft von der Form eines Weihwafferbeckens oder Taufſteines, ſtets aber mit Wafferhähnen und Sammelbecken verſehen, waren in der Nähe des Altars, in den Sakriſteien oder deren Vorräumen aufgeſtellt und aus Stein von reichen, zuweilen in bunter Majolika hergeſtellten Architekturen umgeben.

„Ein Werk von einfach genialer Erfindung“ iſt der Sakriſteibrunnen in *S. Lorenzo* in Florenz, von *Müntz* dem *Antonio Rossellino* zugeſchrieben, aus weißem Marmor mit einer Umrahmung und einem kreisrunden Rückwandſtück von rotem Porphyr hergeſtellt. Er beſteht aus einer Kufe, die von Frauen-

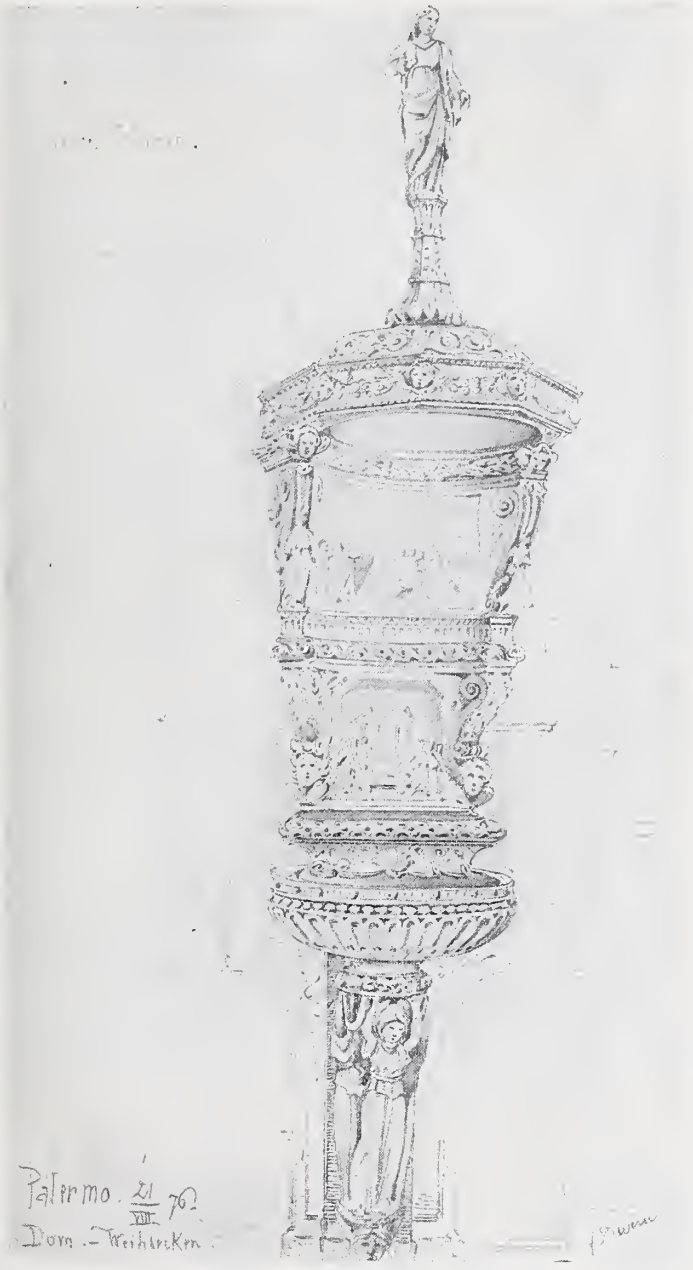
Abb. 882.

Zweites Weihwaſſerbecken aus Marmor im Dom zu Siena.

figuren mit Fledermausflügeln und Fiſchleibern getragen wird. Ein Löwenkopf ſchmückt die Vorderfläche des Troges, aus dem ein Kandelaber hervorragt, an den ſich zwei Drachen anſchmiegen, die Waſſer in die Schale werfen. Die Rückwandfüllung iſt von einem Eichenkranz umzogen, und über dieſer ſteht im Halbrund ein Adler mit ausgeſpreizten Flügeln.

Neben diefer mehr im bildhauerifchen Sinne aufgefaßten Kompofition fei eine andere gebundene erwähnt: der fchöne Weihbrunnen aus Terrakotta

Abb. 883.



Weihwafferbecken im Dom zu Palermo.

(Majolika) in der Sakriftei von *S. Maria Novella* zu Florenz, ein Werk der *Robbia*, in Form einer Aedicula mit korinthifchen Pilaftern ausgeführt, über der fich ein halbrundes Tympanon mit prächtigen, bunten Fruchtfchnüren und Putten erhebt. An den Pilafterkapitellen waren früher (1866) noch Spuren von

Vergoldungen zu ſehen, wodurch an den bunten Majoliken ein reicheres Farbenkonzert erzielt wurde (Abb. 885).

Als einfachſtes Beiſpiel iſt ein marmornes *Lavabo* aus Loreto, mit zwei Engeln von einem breiten Roſenfries umrahmt (Abb. 884), anzuführen. In der *Badia* bei Florenz, im Vorraum des Refektoriums, iſt der ſchöne Wandbrunnen des *Francesco di Simone* (1456–64), aus Sandſtein angefertigt, zu erwähnen; dann in der *Certosa* bei Pavia das *Lavabo* in der erſten linken Seitenkapelle in

Abb. 884.

Sakriſteibrunnen bei der *Santa Casa* in Loreto.

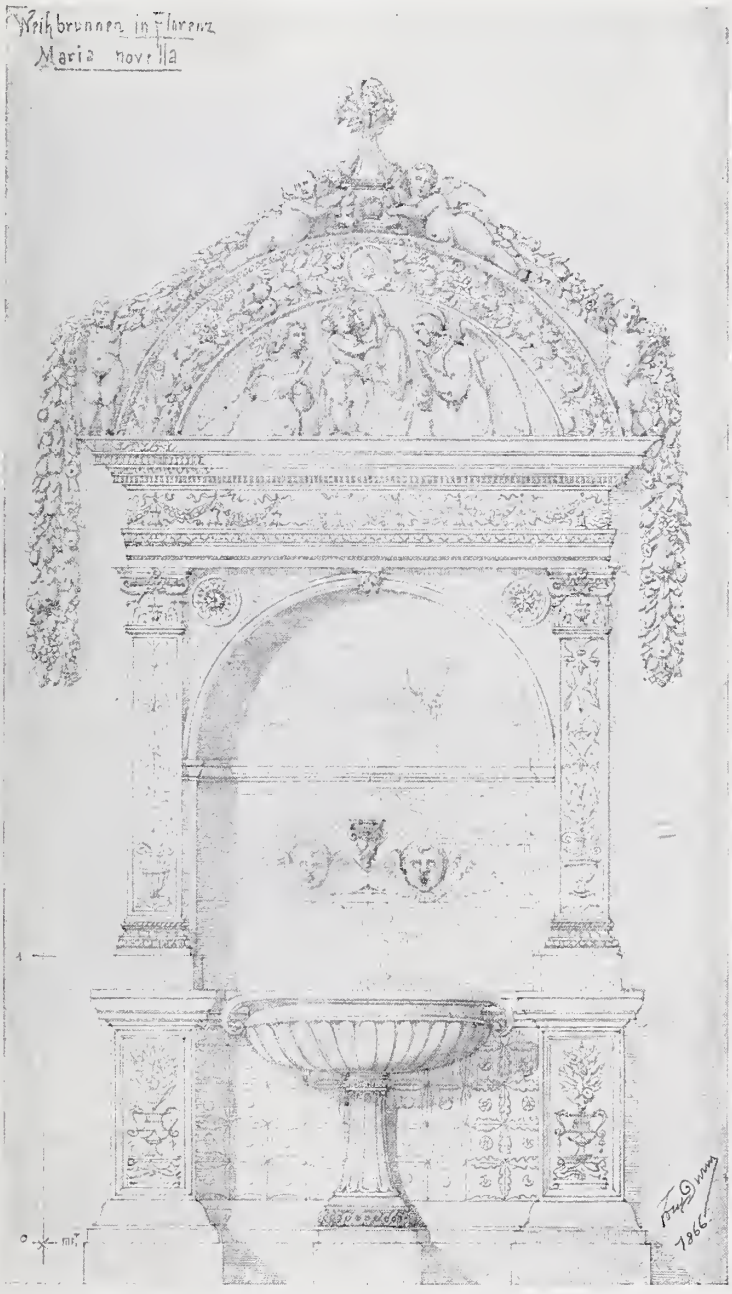
Form einer Aedicula mit Pilaſtern; weiter das große *Lavabo* mit langem Trog in der mit einem kaſſettierten Tonnengewölbe überſpannten und von Pilaſtern eingefaßten Niſche und noch viele andere.

624. Taufbrunnen und Taufſteine.

Die Taufbrunnen (*Piscine*) waren Baſſins mit fließendem Waſſer, beſonders in den Baptiſterien (Taufkirchen) der alten Zeit, an deren Stelle die »*fons baptismalis*«, aus dichtem Stein oder Metall hergeſtellt, trat. Dieſe fanden in den Kirchen des Mittelalters Aufſtellung beim Eingang und waren als zylindriſche ſowie auch als achteckige Kufen oder als runde und polygonale Schalen oder Becken gebildet. Ein Beiſpiel einfacher und kleiner Art, mit einem *Giovanni*

Battista auf dem Deckel, ift in Todi vorhanden (Abb. 886) und ein anderes einfaches aus Marmor und Bronze angefertigtes in der *Markus*-Kirche zu Venedig (Abb. 887).

Abb. 885.



Sakriſteibrunnen in *S. Maria Novella* zu Florenz.

Eine reichere Kompoſition mit achteckigem Behälter, aus dem ſich ciboriumartig ein achtſeitiger, niſchen- und figurengeſchmückter Kuppelbau erhebt, iſt der *Fonte del Battesimo* in der Kapelle *S. Giovanni* im Dome zu Siena, von

verfchiedenen Meiftern in der Zeit nach 1480 ausgeführt (Abb. 889) und als eine Arbeit ganz in Bronze hergeftellt, finden wir links am Eingang der großen Wallfahrtskirche in Loreto das überreich ornamentierte, von *Tiburzio Vercelli* und *Giambattista Vitale* angefertigte Becken mit vier Statuetten, Glaube, Liebe, Hoffnung und Standhaftigkeit, fowie einer Figurengruppe, die Taufe des *Johannes* darftellend, bekrönt (Abb. 890).

Abb. 886.

Taufftein in Todi.

Befondere Erwähnung verdient der Taufftein oder beffer der kleine Taufraum im Mittelfchiff des Domes zu Como, in Geftalt eines korinthifchen Monopteros zu acht Säulen aus Marmor, der im Jahre 1596 von *Leonardo da Carona* ausgeführt wurde. Neben dem Tempelchen fteht der mittelalterliche Taufftein in Geftalt eines kauernden Löwen mit einem Becken auf dem Rücken (vergl. Abb. 888 und für die urkundlichen Angaben *D. Santo Monti*, Como 1897, Textband S. 222).

625. Kanzeln im Inneren.

Die Kanzel (*Suggestus*) wurde in Italien fchon im XIII. Jahrhundert an einem Pfeiler der Nord- oder Südfeite des Mittelfchiffes aufgeftellt. Sie beftand aus einem auf Säulen ruhenden Podium mit gefchloffener Brüftung und war durch eine Steintreppe zugänglich. Die Renaiffance gab diefe Bildung auf und fetzte den Kanzelfarg auf eine einzige Stütze, oder fie hing ihn an einen Pfeiler oder an einer Wandfläche der Kirche auf und ging in der Ausbildung vom Einfachen bis zu einer Prachterfcheinung höchften Ranges.

626. Stein- und Holzkanzel.

Der Ausführung aus Stein gab man in der guten Zeit den Vorzug; eine folche aus Holz mit oder ohne Schalldeckel gehört meift der Barockzeit an.

627. Hängende Kanzeln.

An die alte Geftaltung erinnern noch die ehernen Kanzeln des *Donatello* in *S. Lorenzo* zu Florenz, die auf Säulen ruhen und wohl nur der Reliefs wegen in diefe Form gebracht wurden.

Als Beifpiel einer einfach fchönen hängenden Kanzel fei die des *Brunellesco* im Refektorium der *Badia* bei Fiefole erwähnt (Abb. 892), und als höchfte Leiftung die wunderbare Marmorkanzel des *Benedetto da Majano* in *S. Croce* zu Florenz (Abb. 893) bezeichnet, aus weißem Marmor mit Vergoldung, eingefetzten Glaspaften und Einlagen von rotem Porphyr ausgeführt.

Als gleichwertiges Stück und als Beifpiel einer auf einer Freiftütze ruhenden Marmorkanzel fei die von *Mino da Fiesole* und *Antonio Rossellino* im Dome zu Prato ausgeführte genannt (Abb. 894). Von ähnlichem Gedanken iſt bei der weißen Marmorkanzel *Antonio Gagini* im Dome zu Meſſina ausgegangen, die aber der Zeit entſprechend am Untergeſtell ſchon bizarre Formen zeigt und ſtatt des runden einen achteckigen Sarg hat. Auch dieſe Steinkanzel iſt ohne Schalldeckel, wie beinahe alle aus dieſer Epoche der Renaiſſance in Italien. Ausgeſpannte Stoffe über ihnen (*Vela*), die ſich oft über ein oder

Abb. 887.

Taufſtein in der *Markus*-Kirche zu Venedig.

mehrere Joche der Kirche erſtrecken, mußten hier gegen Nachhall ſchützen. Die neueren Kanzeln, z. B. in Genua, haben alle Rückwände mit einer Springtür, welche drei Seiten des Polygons des Kanzelſarges umgeben und den Schalldeckel tragen. Wir finden eine ähnliche Anordnung in der Kirche *S. Spirito* in Rom; nur iſt dort die Rückwand mit der Türöffnung gerade abgeſchloſſen.

628. Stehkanzel.

Eine Stehkanzel von einfachſter Form beſitzt *S. S. Nereo ed Achilleo* in Rom, zu der ſechs gewundene Stufen hinanführen, die alſo nur wenig über dem Kirchenboden erhoben iſt, ähnlich wie bei der vorgenannten in *S. Spirito*, die aber barocke Formen trägt[327]). Mit der Tiefſtellung der Kanzel ſind für den Sprechenden und für die Hörenden Vorzüge verbunden, je nach der Bedeckung

[327]) Siehe: Letarouilly, a. a. O., Bd. III, Taf. 258 u. 266.

und Höhe des Raumes. Der Sockel der einfachen Kanzel befteht aus einem bafenartig gegliederten Zylinder, auf dem fich der achteckige Kanzelfarg erhebt, deffen Brüftung fchmuckloſe Füllungen zeigt; fie ift an einen Achteckpfeiler des Mittelfchiffes angelehnt.

Von gotifchem Detail durchfetzt ift die Hängekanzel im Dome in Perugia, im Aufbau an diejenige von *S. Croce* zu Florenz erinnernd, und als weiteres

Abb. 888.

Taufbecken und Taufkapelle im Dom zu Como von *Leonardo da Carona*.

fchönes Beifpiel einer Hängekanzel mag auf die aus Holz gefchnitzte, dem Barockftil angehörende in *S. Maria sopra Minerva* zu Rom hingewiefen fein; an den Ecken des achteckigen Sarges find, bei reichem figürlichem Schmuck der Brüftungsfüllungen, hier Karyatiden angeordnet.

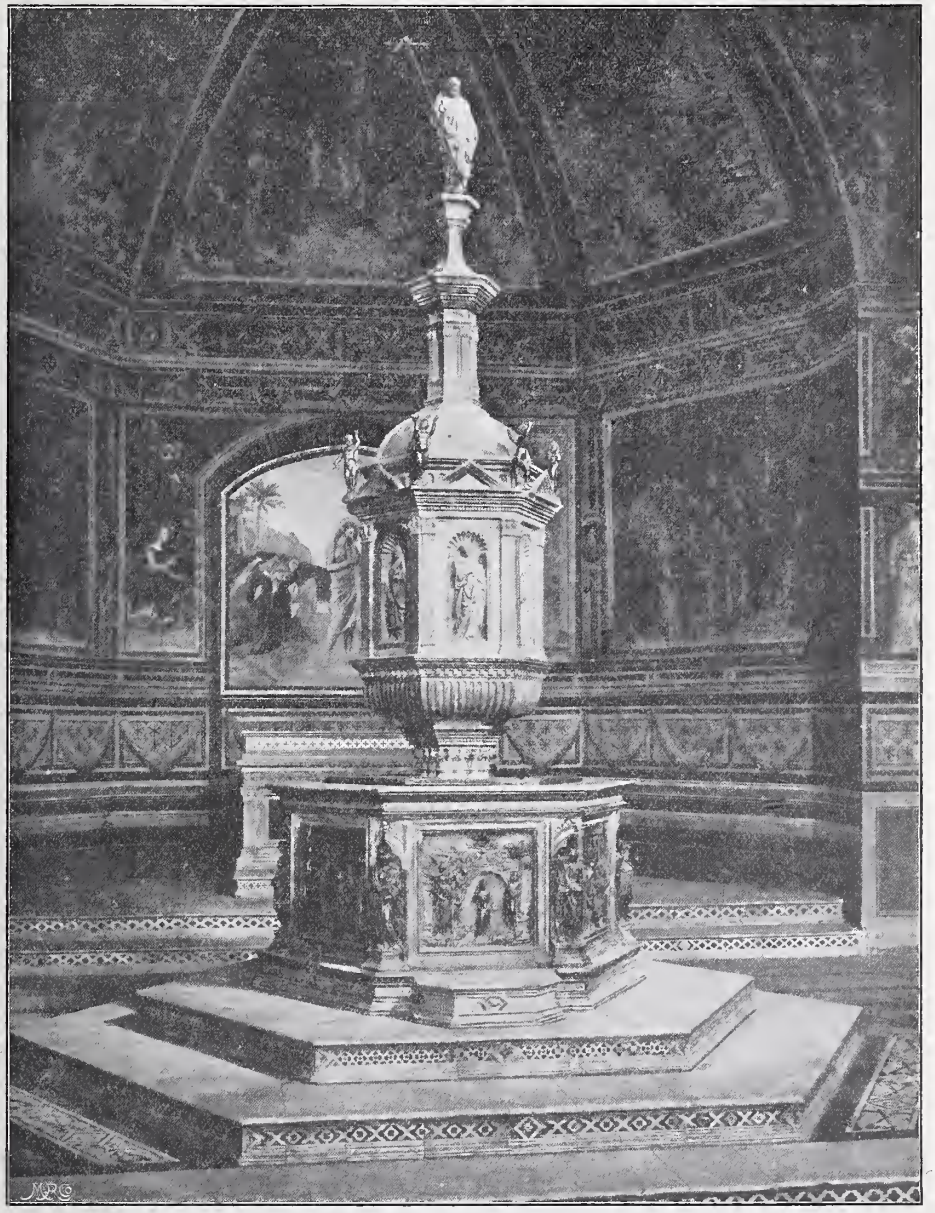
629. Außenkanzeln.

Als Beifpiel für Predigtkanzeln am Äußeren der Kirchen feien die beiden kleinen an der fchönen Vorhalle des Domes in Spoleto erwähnt und die mit einem Schattendach verfehene des *Donatello* am Dom in Prato, mit ihren köftlichen Puttenreliefs an der Brüftung (Abb. 895).

630. Tabernakel.

Die Tabernakel für das heilige Öl (*Tabernacolo dell' Olio Santo*) find in der Regel auf der Epiftelfeite fchrankartig in die Mauer eingelaffen und meift in Form einer kleinen Aedicula ausgeführt. Eine folche ift in der *Badia* bei Arezzo

Abb. 889.



Taufftein im Dom zu Siena (Unterkirche).

vorhanden, die von korinthifchen Kleinpilaftern eingefaßt und mit einem flachbogigen Tympanon überfpannt ift, das in der Mitte einen fegnenden *Bambino* und rechts und links von ihm zwei betende Engel enthält. Das Feld zwifchen den Pilaftern ift als perfpektivifch verjüngte Bogenhalle entworfen, deren Rückwand

mit einem kleinen Türchen verfehen ift. Eine Wandkonfole mit einem Adler gefchmückt, trägt den Aufbau [328]).

In weißem Marmor ausgeführt, ift ein anderes Tabernakel im Dom von Lugano vorhanden, das durch Abb. 891 veranfchaulicht wird.

Abb. 890.

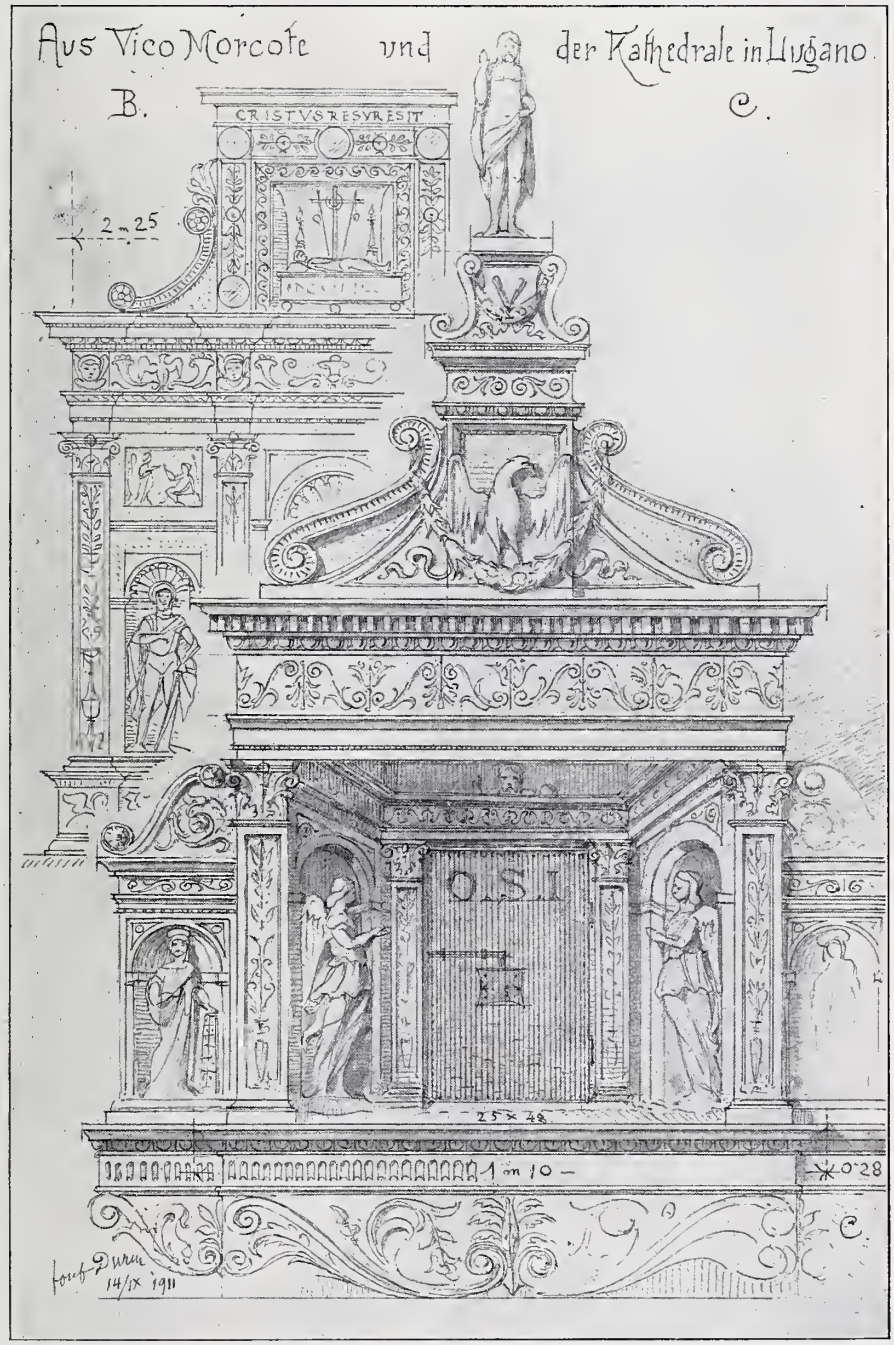
Bronzener Taufbrunnen in der Wallfahrtskirche zu Loreto.

Ein noch reizvolleres Beifpiel haben wir am Ende des linken Seitenfchiffes von *S. S. Apostoli* in Florenz, ein kleines aber fehenswertes Werk des *Andrea*

[328]) Veröffentlicht in: Geymüller, H. v., a. a. O., *Illustrazione storica*. Bl. 3.

della Robbia — ähnlich in der Kompoſition —, an dem neben den eingebrannten Farben noch Spuren von Vergoldung vorhanden ſind.

Abb. 891.



Tabernakel in der Kathedrale zu Lugano.

631. Sakramenthäuschen.

Anſchließend hieran ſind die Sakramenthäuschen (Tabernakel, Ciborium) zu nennen, bald in Niſchen eingeſtellt, bald freiſtehend, in Erz und Marmor aus-

geführt. Als kleiner korinthiſcher Peripteros mit einer Kuppel gedeckt, das Ganze auf einer antikiſchen Schale ruhend, iſt das eherne Ciborium in *Fontegiusta* in Siena entworfen. Als originelle Schöpfung von energiſcher Bildung kann das gleichfalls eherne Ciborium auf dem Hochaltar des Domes in Siena gelten (Fig. 896), mit ſeinem reizvollen Schmuck von kleinen Figürchen und kerzentragenden Engelgeſtalten.

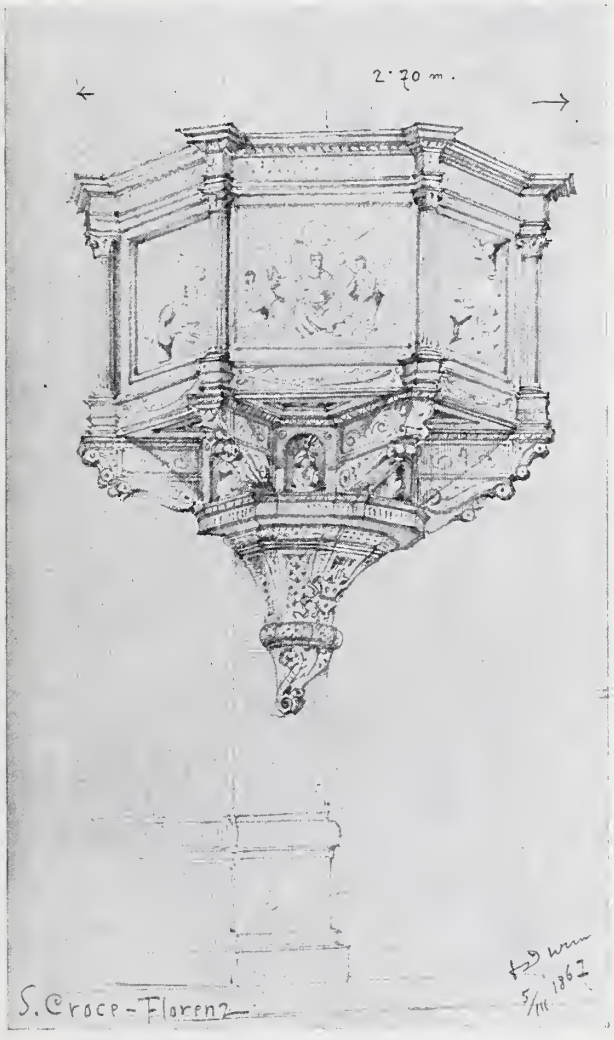
Abb. 892.

Lefekanzel im Refektorium der *Badia* bei Fiefole.

Dem ſchönſten Stil der Blütezeit gehört das Marmor-Ciborium im Chor von *S. Domenico* zu Siena an, ein Werk des *Benedetto da Majano*. Auf einem mit Feſtons geſchmückten Unterſatz erhebt ſich ein mit Löwentatzen und Akanthusblättern verziertes Sockelſtück, das in Rundmedaillons die reliefierten Bildniſſe der vier Evangeliſten trägt, und darüber auf reich verziertem Kandelaberſtück einen achteckigen *Tempietto* mit der Chriſtusſtatuette über dem Scheitel der Kuppel.

Neben dieſem darf ein anderes marmornes Prunkſtück der frühen Zeit, das jetzt im *Battistero* zu Volterra aufgeſtellte Ciborium, ein Werk des *Mino da Fiesole*, nicht vergeſſen werden, das zwar nicht ſo flüſſig in der Form, aber in ſeiner architektoniſchen Strenge und der Reinheit der Einzelformen die größte Wertſchätzung verdient. Es iſt ein Viereckbau mit Pilaſtern an den Ecken, auf einem mit Flachniſchen verzierten Zylinder.

Abb. 893.



Marmorkanzel in *S. Croce* zu Florenz.

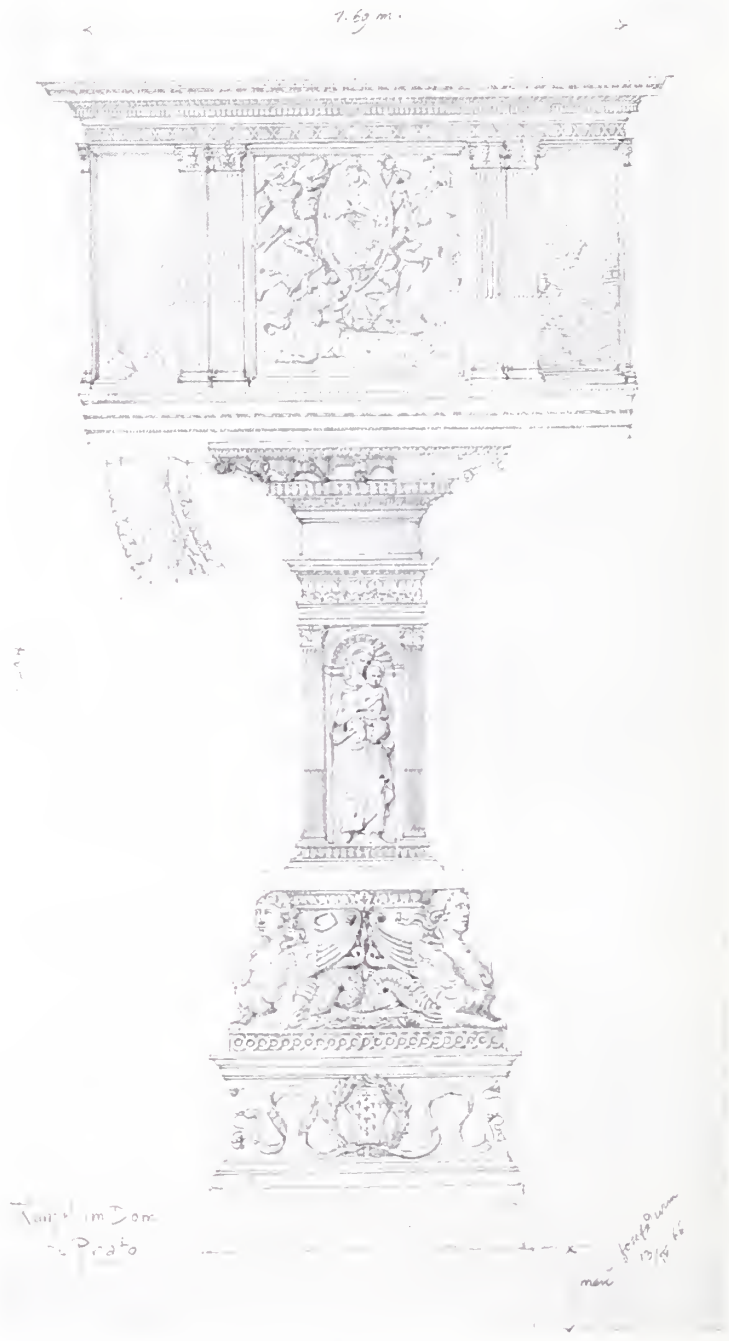
Schön, aber weniger bedeutend, iſt auch das Marmortabernakel am alten Hauptaltar des *Ferruccio* im Dome zu Fieſole, ein achteckiger *Tempietto*, auf einem antikiſchen Vaſenunterſatz in einer Flachniſche des Altars ſtehend.

632. Hauptaltäre.

Hauptaltar (*Altare principale, Altare majus*) und Seitenaltäre (Votiv- und Meßaltäre) ſind zu unterſcheiden. Jener findet ſeine Aufſtellung im Hauptchor; die anderen ſind in den Nebenchören und Kapellen untergebracht. In altchriſtlicher Zeit frei vor der Apſis aufgeſtellt, trat im Mittelalter der Haupt-

altar in die Chornifche zurück, was auch die Renaiffance beobachtete, infofern dies nicht Befonderheiten verboten, wie z. B. in *S. Spirito* zu Florenz u. a. O.,

Abb. 894.

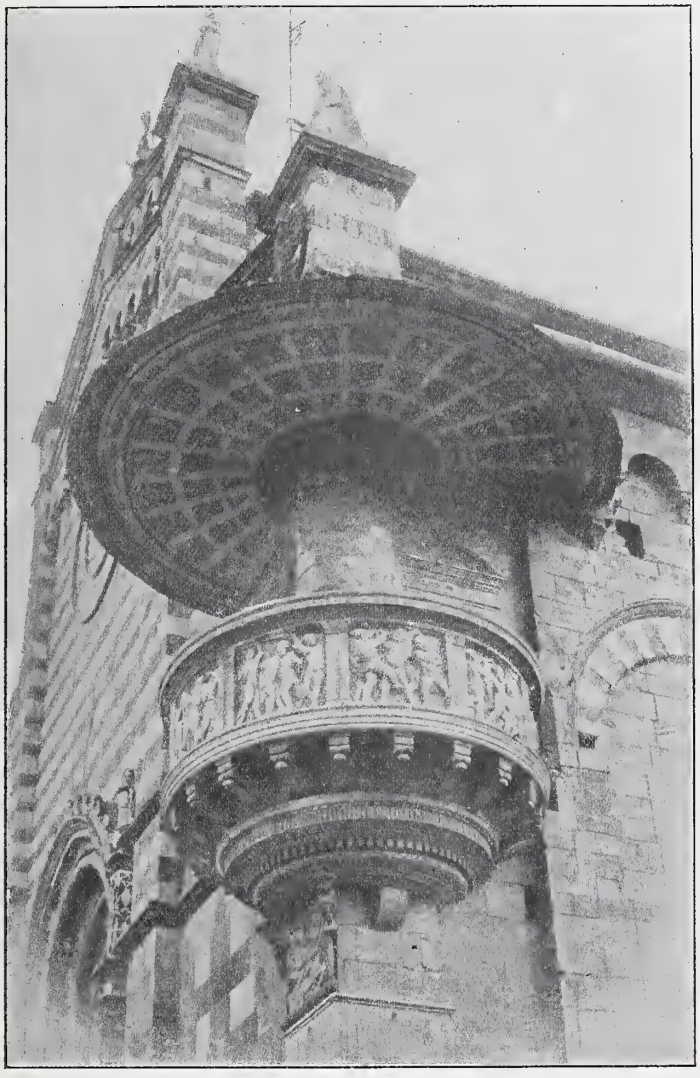


Kanzel aus weißem Marmor im Dom zu Prato.

wo ein zahlreicher Klerus im hohen Chor hinter dem Hochaltar feinen Platz einzunehmen hatte.

Seit dem VI. Jahrhundert war für den Altar die gefetzliche Form der ſarkophagähnliche ſteinerne Tiſch: die *Mensa*. Der auf Säulen ruhende Altartiſch der morgenländiſchen Kirche, wie auch der gleichfalls ſchon frühe ausgebildete Baldachinaltar (Ciborium) wurden im XI. und XII. Jahrhundert vom Abendland übernommen. Die altchriſtlichen römiſchen Kirchen *S. Clemente*

Abb. 895.



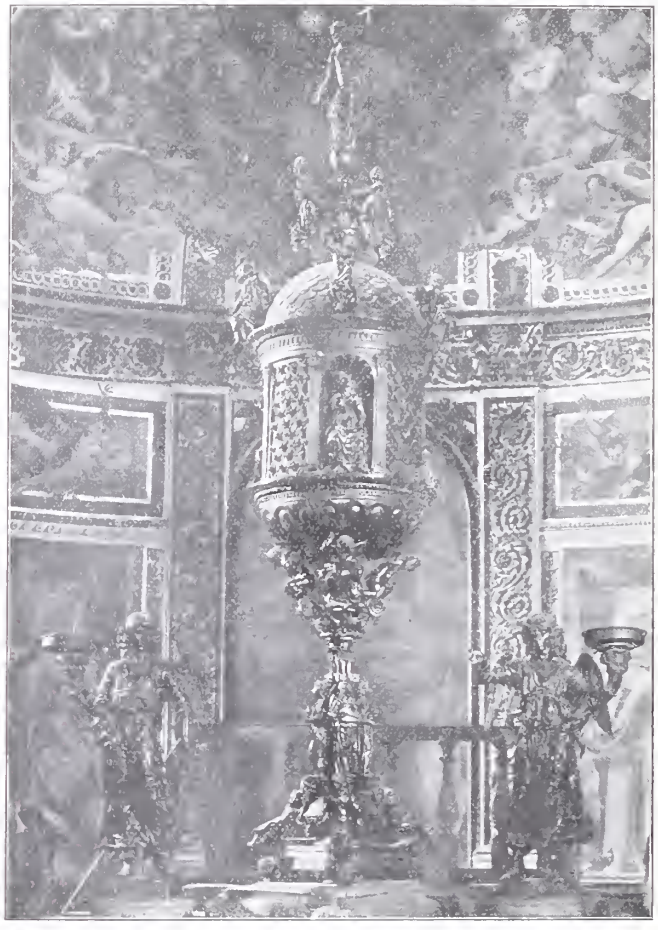
Außenkanzel (*Pergamo*) des Domes in Prato.

und *S. Giorgio in Velabro* zeigen beiſpielsweiſe über dem Altartiſche die auf Säulen ruhende Schirmdecke. Die letztgenannte Art — freiſtehende Altäre mit Tabernakel auf Säulen — kommt zwar fortwährend, doch minder häufig in der Renaiſſance vor, wogegen der ſkulpierte Wandaltar die größere Verbreitung fand, dem dann der Altar mit gemalten Bildern in reichen, hochgeführten architektoniſchen Rahmen, als Rückwand hinter dem Altartiſch, und ſchließlich die ſteinerne Altarwand folgte.

633. Ciboriumaltäre.

Von der erſten Gattung dürften als muſtergültige Arbeiten aus Marmor der Ciboriumaltar *del Crocifisso* in *S. Miniato* bei Florenz, ein Werk des *Michelozzo* (1448), zu nennen ſein, der aus einem einfachen Altartiſch mit zwei freiſtehenden und zwei Halbſäulen beſteht, die ein antikiſierendes Gebälke und über dieſem ein Tonnengewölbe tragen, bei geſchloſſener Rückwand, die mit Bildern verſchiedener Größe bedeckt iſt[329]). Dann vom gleichen Künſtler entworfen, kapellenartig erweitert, auf vier Säulen ruhend, das Tabernakel in der

Abb. 896.



Ciborium im Dom zu Siena.

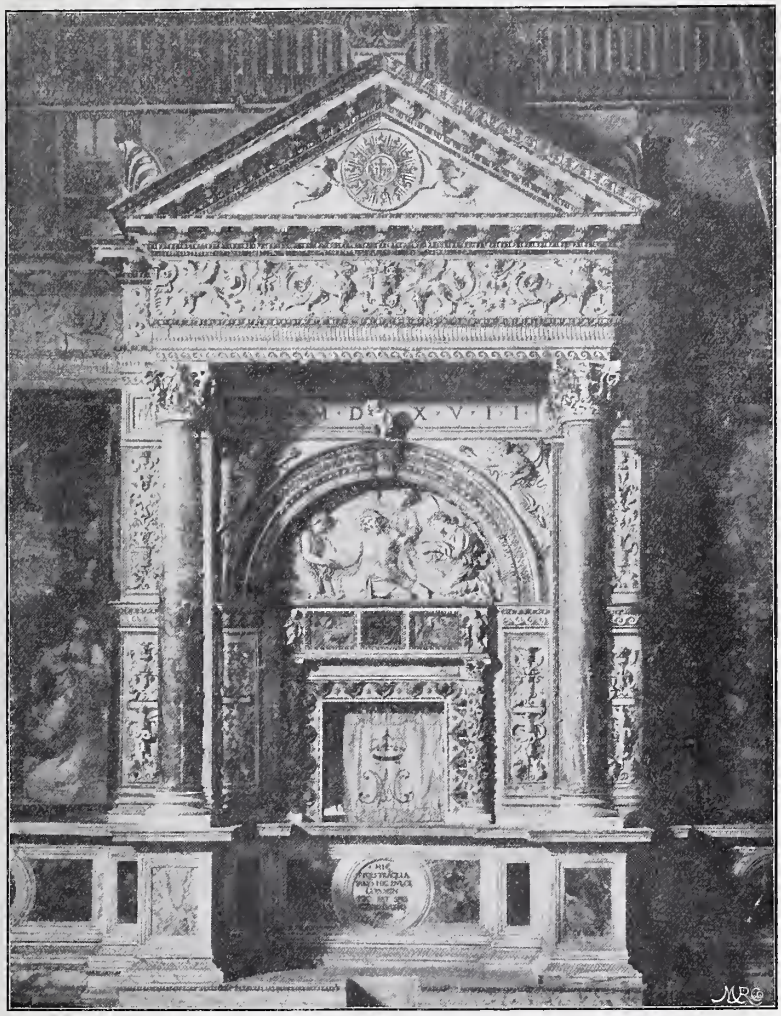
S. S. Annunziata zu Florenz, von *Pagno di Lapo Portigiani* (1448—52) mit farbigem Fries und Kaſſettenwerk ausgeführt — ohne den barocken Aufſatz eine fein detaillierte Leiſtung[329]).

Ein ungemein intereſſantes Stück, ſowohl in der Geſamtanlage als auch in den Einzelheiten, iſt der Ciboriumaltar in *S. Francesco* zu Pescia von *Lazzaro Cavalcanti*; die Decke in Form eines Tonnengewölbes iſt durch Pfeiler mit zwiſchengeſtellten Säulen, der Altartiſch durch kandelaberartige Füße abgeſtützt; hinter letzterem erhebt ſich ein großes Kruzifix[329]).

[329]) Abgebildet in: Geymüller, v., a. a. O., Michelozzo, Taf. XL, XIII, I.

In der Kirche der *Madonna del Sasso* bei Bibiena iſt das Ciborium als kleines, mit Säulen geſchmücktes Tempelchen gedacht. Vier Säulen tragen ein antikiſierendes Gebälke mit vier Flachgiebeln, über denen ſich ein Kuppeldach mit Laterne erhebt; über dem Altartiſch iſt eine geſchloſſene Oberwand mit einem Madonnenbild angeordnet.

Abb. 897.



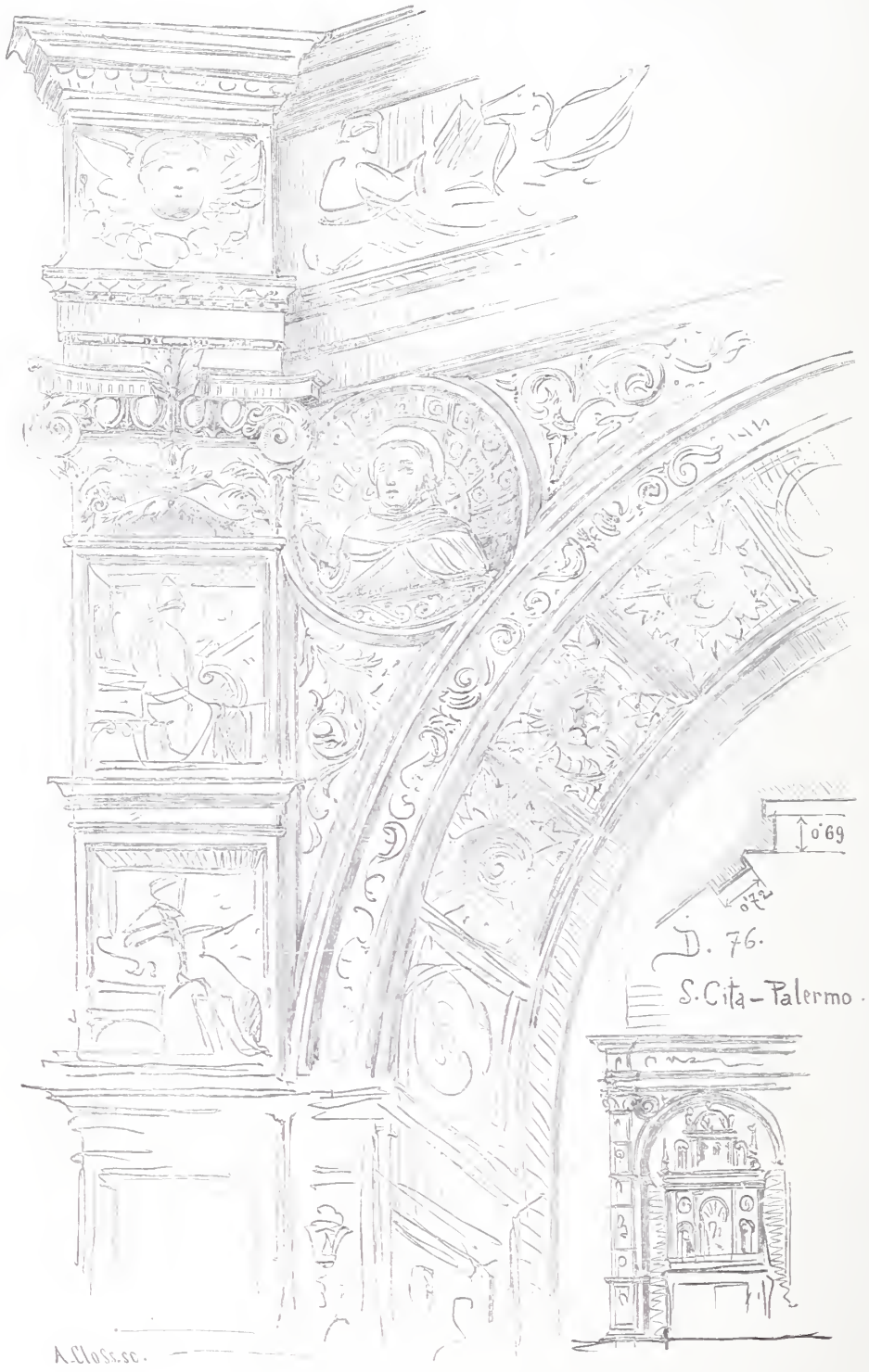
Wandaltar aus Marmor in *Fontegiusta* zu Siena.

Wieder von nur zwei Säulen getragen und mit einem Tonnengewölbe überſpannt iſt der Altarumbau in der Madonnenkirche *del Calcinaio* außerhalb Cortonas, ein ſchönes Werk *Giorgio Martini*'s. Vollſtändig frei unter der Kuppelvierung von *S. Spirito* in Florenz ſtehend iſt der Baldachinaltar mit ſeinen Statuen von *Caccini* (1600?), und als mächtigſtes und zugleich lebendigſtes Beiſpiel ſei ſchließlich das von *Bernini* in Bronze ausgeführte Tabernakel in *St. Peter* zu Rom genannt.

634. Skulpierte Wandaltäre.

Bei den ſkulpierten Wandaltären iſt die Vorderſeite des Tiſches mit Reliefs bedeckt; über dem Tiſch erheben ſich Statuen und Reliefs in reicher

Abb. 898.

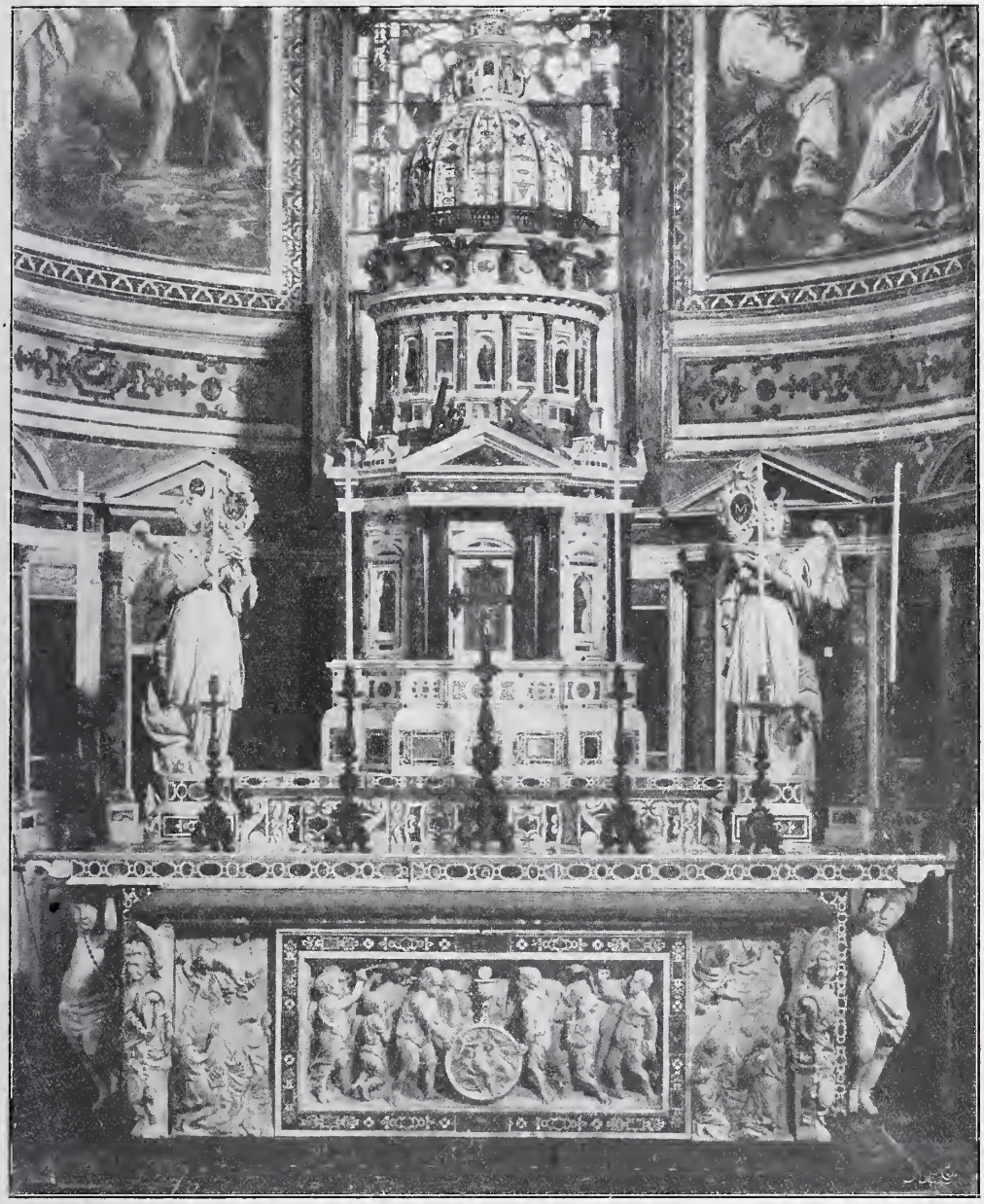


Wandaltar in *S. Cita* zu Palermo.

architektonifcher Einfaffung, oder aber die ganze Rückwand wird als große Prachtnifche mit Bildwerk und Ornamenten ausgebildet.

Unvergleichlich ſchön in den Verzierungen, mit Figuren von höchſtem Werte, iſt der Altar der *Fontegiusta* in Siena (1517), von *Marina*, mit beinahe frei gearbeiteten, reichſten Ornamenten ausgeführt. Engelkinder und Greife ge-

Abb. 899.



Hauptaltar der *Certosa* bei Pavia.

hören mit zu den vollendetſten und ſchönſten Detailarbeiten dieſer Prachtleiſtung der dekorativen Kunſt der Renaiſſance (Abb. 897). Eine gleichfalls große Leiſtung iſt der *Piccolomini*-Altar im Dom zu Siena, bei dem ein voller Triumphbogen die Altarniſche umgibt, der bis zum Bogenſcheitel des Gewölbes reicht.

Als weiteres ſchönes Beiſpiel ſei der ſkulpierte Wandaltar mit feiner koſtbaren Umrahmung in *S. Cita* zu Palermo genannt, bei dem die Pilaſterflächen aus übereinandergeſtellten Rahmen mit Figurenreliefs beſtehen (Abb. 898).

Der ſkulpierte Altar mit Statuen und Reliefs in einer Wandarchitektur bildete ſich beſonders in Neapel heraus; dort iſt meiſt das geſamte Altarwerk innerhalb einer Niſche mit dem reichſten Luxus aufgebaut.

Als fein detailliert iſt noch der Altar *Alexander VI.* auf dem Gang nach der Sakriſtei in *S. Maria del Popolo* zu Rom anzuführen, ein Werk des *Andrea Bregno* (1473[330]; gute Verhältniſſe, graziöſe Arabesken, Skulpturen von ausgezeichnetem Stil; beſonders ſchön der Chriſtuskopf im Halbrund über dem Hauptgeſimſe. Die flachen durch Pilaſter getrennten Muſchelniſchen enthalten die Statuetten der heil. *Maria*, der heil. *Katharina* und des heil. *Auguſtin*. Ein weiterer ſchöner Marmor-

Abb. 900.

Silberner Altarleuchter aus Florenz.

330) Veröffentlicht bei: Letarouilly, a. a. O., S. 567 u. Taf. 278.

altar ift in der vierten Seitenkapelle rechts der gleichen Kirche mit den Heiligen *Vincenz*, *Katharina* und *Antonius* (MCCCCLXXXXVII) zu finden.

Ein Grabmal-Altar aus weißem Marmor befindet fich im rechten Seitenfchiffe des Domes zu Pifa, der befonderes Intereffe durch feine Ornamentik erweckt, die an michelangeleske Bildungen erinnert, und fich an den Seitenportalen des

Abb. 901.

Leuchter aus *S. Maria della Salute* in Venedig.

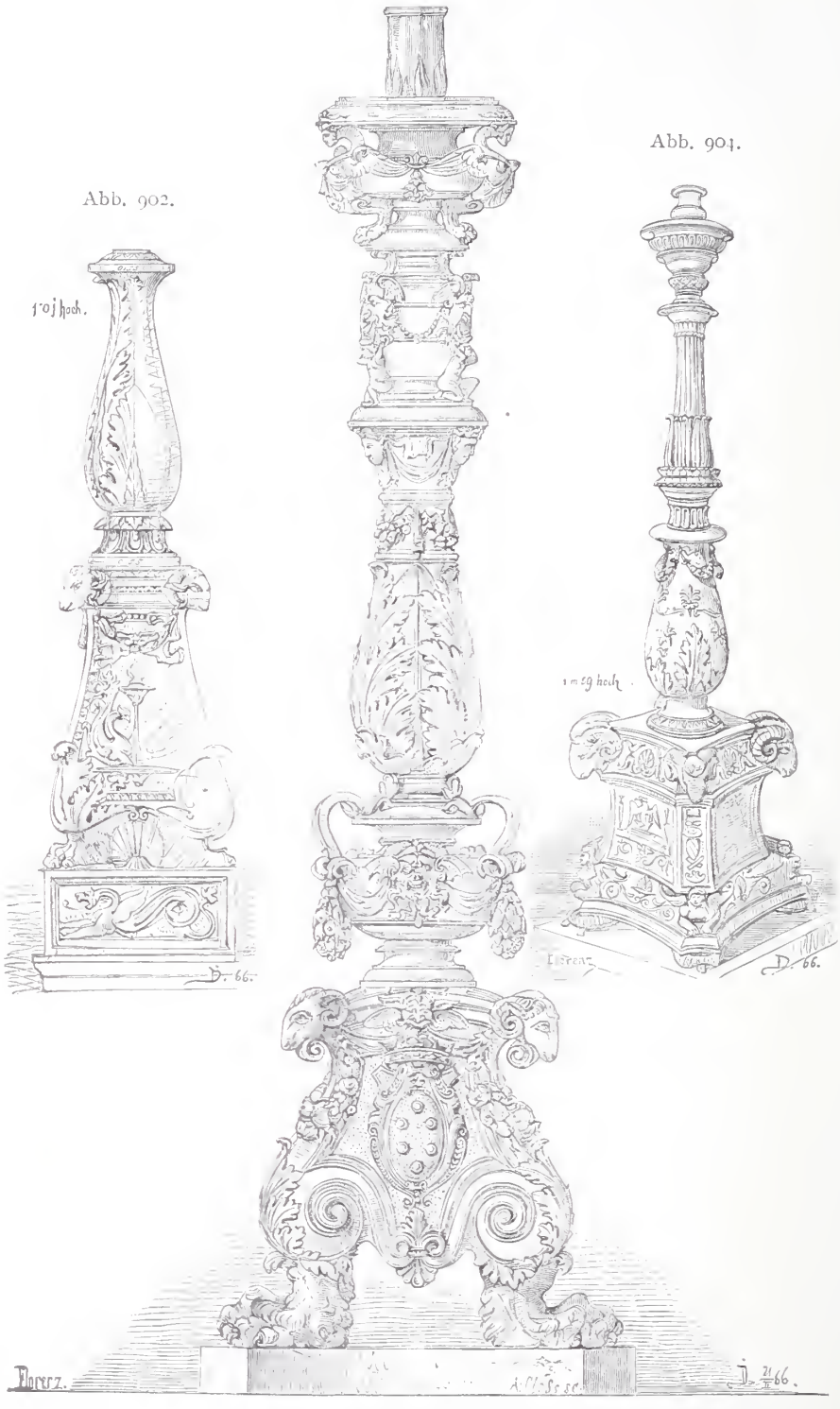
Domes in Lugano wiederfindet. In Pifa wird behauptet, daß *Michelangelo* (1475—1564) wirklich die Hand im Spiele gehabt habe; um fo mehr, als dort die Jahreszahl 1536 auf der linken Schmalfeite eingehauen ift. Aus diefer Zeit dürften auch die genannten Portale am Dome in Lugano ftammen, was befonders glaubhaft gemacht ift durch den eigenartigen Stil der Ornamente.

Als intime Arbeit, von der ganzen liebenswürdigen Art der *Robbia*-Schule durchdrungen, erfcheint der Hauptaltar der *S. Maria delle Grazie* bei Arezzo mit den Engelsköpfchen, Putten, Medaillons, der Madonna mit den betenden

Abb. 903.

Abb. 902.

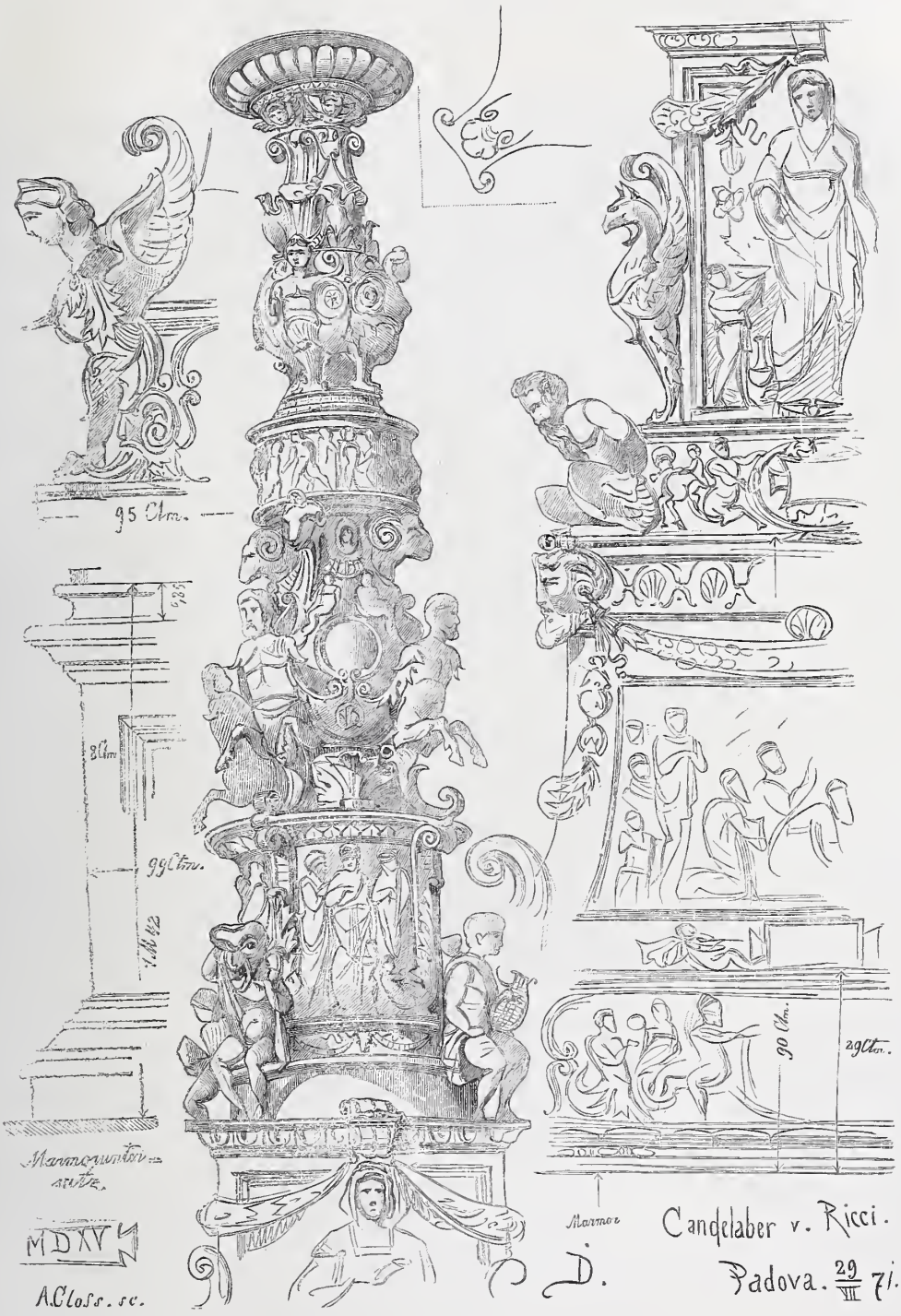
Abb. 904.



Bronzeleuchter im *Bargello*-Museum zu Florenz.

Engeln im Tympanon, sowie dem Kleinfigurenschmuck im Bogen und in der Vorderwand des Altartisches, wobei die bekannten köstlichen, bunten Frucht-

Abb. 905.

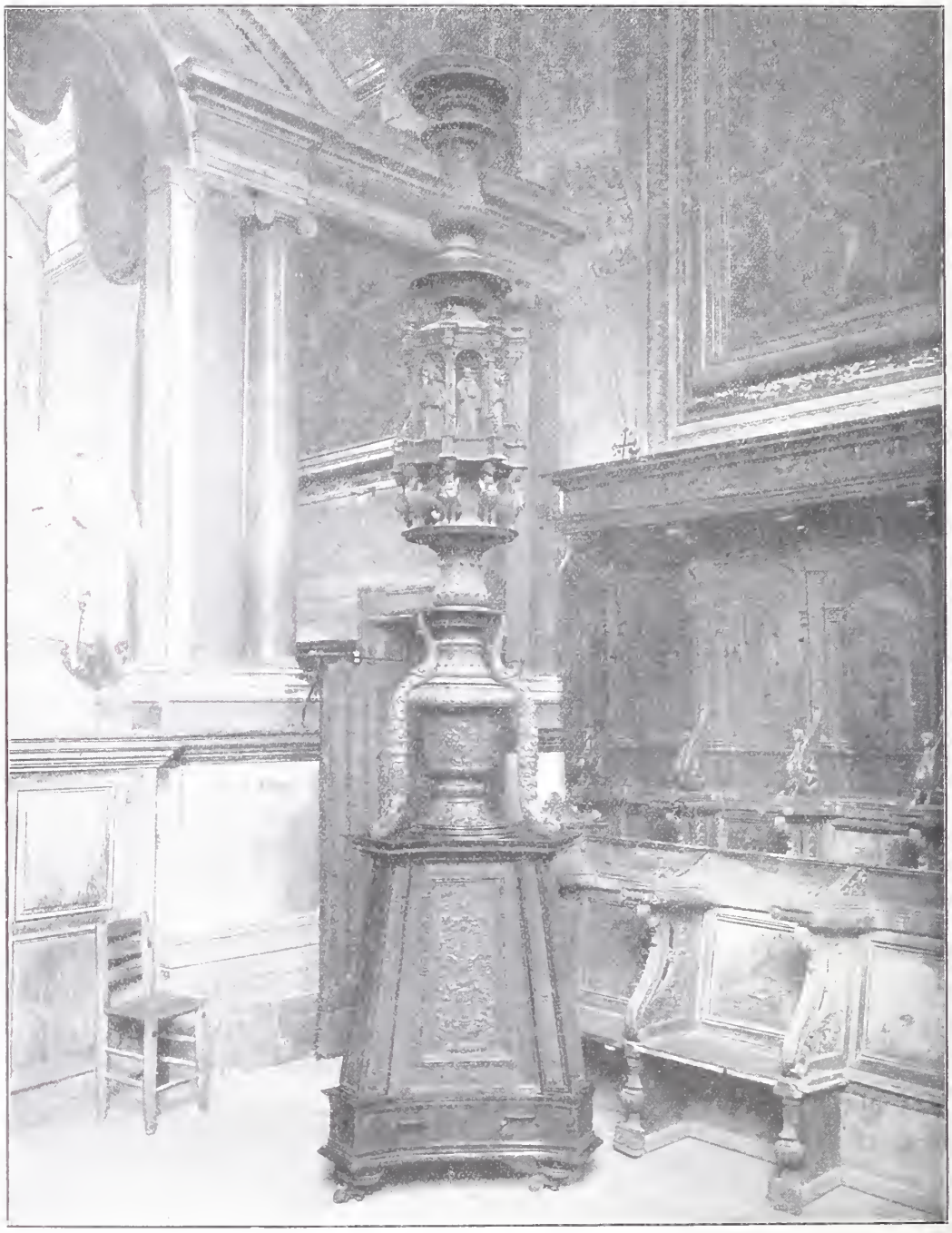


Bronzekandelaber im *Santo* zu Padua.

gewinde und das Madonnenbild nicht vergeffen werden follen. Ein ewig jugendlicher Reiz liegt in diefen Schöpfungen.

Große, reiche Altarumrahmungen in farbiger Terrakotta vom Ende des Quattrocento sind in Padua (*Eremitani*) von *Giovanni Minello* zu nennen, be-

Abb. 906.



Hölzerner Osterkerzenleuchter in *S. Maria in Organo* zu Verona.

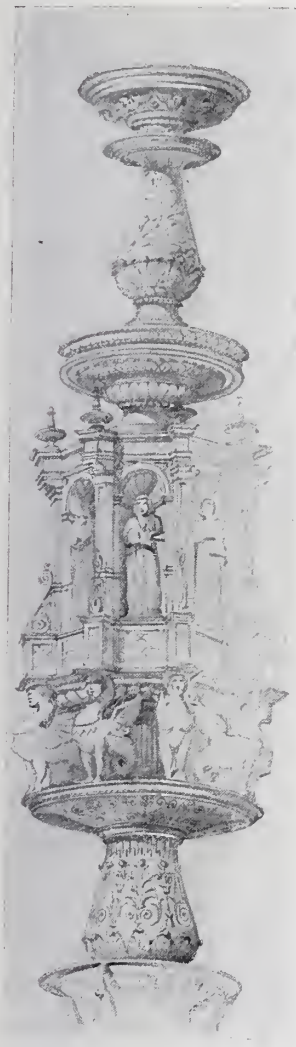
sonders reiche, große und prächtige Einrahmungen von Altarbildern in Marmor oder Terrakotta in Vicenza (*S. Lorenzo, S. Corona*), wo der fünfte Altar links

„eines der prachtvollſten Phantaſiewerke dieſer Gattung“ iſt. Auch Verona hat eine Reihe großer und reicher Stücke aufzuweiſen, und die zierlichſten und im Aufbau beſonders glücklichen ſind die ganz aus weißem Marmor ausgeführten Altäre des *Pietro Lombardi* im Querſchiff von *S. Marco* zu Venedig.

635. Bilderaltäre.

Als Bilderaltäre ſind ſolche zu bezeichnen, bei denen in monumentaler Faſſung über dem einfachen Altartiſch ein Wandgemälde, die ganze Niſchenwand ausfüllend, angebracht iſt. Dann auch ſolche, bei denen das auf einem Sockel (einer Staffel) aufſtehende Bild in einen architektoniſchen, aus Pilaſtern und antikiſierendem Gebälke beſtehenden Rahmen gefaßt iſt, wobei der letztere aus Holz geſchnitzt und mit Farbe, gewöhnlich Blau und Gold, überzogen iſt. Die Pilaſterflächen ſind dann meiſt mit goldenen Ornamenten auf blauem Grunde bedeckt, die Kapitelle, der Architrav und das Hauptgeſims ganz vergoldet, der Fries zwiſchen beiden zeigt goldenes, reliefiertes Rankenornament auf blauem Grunde.

Abb. 907.



Oberteil des Oſterkerzenleuchters aus *S. Maria in Organo* zu Verona.

Venedig und Florenz beſitzen die größten Schätze dieſer Art von Rahmen, beſonders Florenz in *S. Maddalena de' Pazzi* und im Querſchiff und Hinterbau von *S. Spirito*. „Hier allein kann man innewerden, weshalb ein *Sandro*, ein *Filippino* in glatten oder vergoldeten, wenig verzierten Hohlrahmen keinen ganz vollſtändigen Eindruck macht, indem nur dieſe Prachteinfaſſung das überreiche Leben des Bildes ſchön ausklingen läßt“ (vergl. *J. Burckhardt, Cicerone*).

Das Bedeutendſte in dieſer Beziehung, im Zuſammenklingen von Bild und Rahmen, hat uns *Mantegna* (1459) in ſeiner thronenden Maria, mit muſizierenden Engeln und Heiligen in heiter prächtiger Umgebung mit Staffelbildern darunter, hinterlaſſen; das Werk iſt gegenwärtig an einer Chorwand in *S. Zeno* zu Verona aufgehängt und von feſſelnder Wirkung.

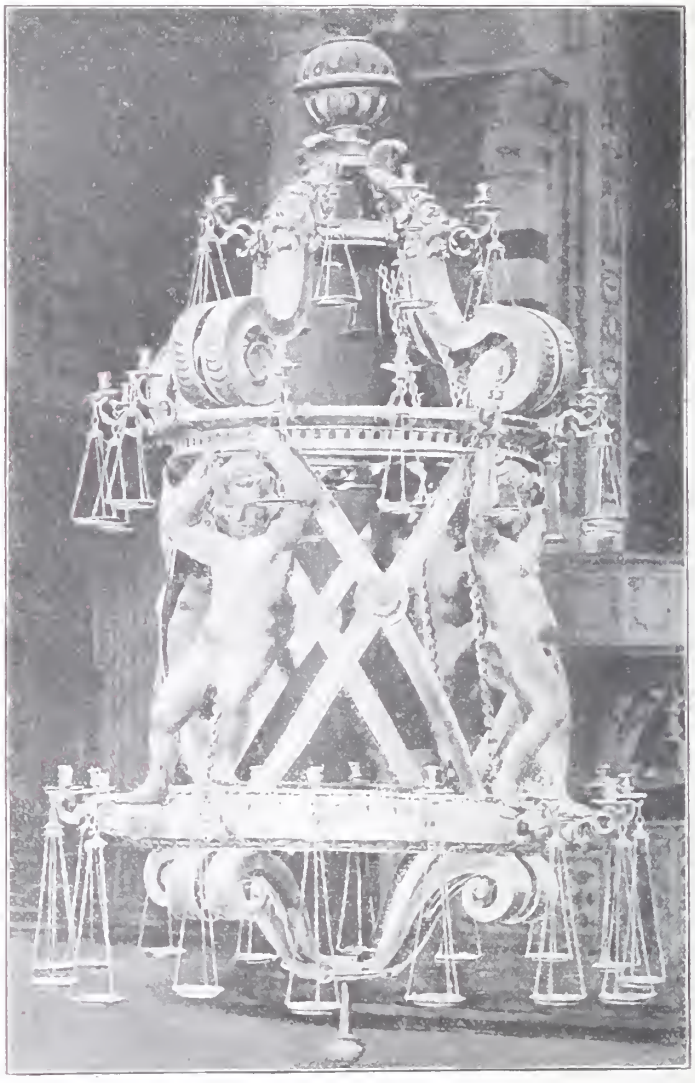
Als Beiſpiele für die oben genannten Altäre mit feſten Wandbildern dürften bei einfachem Tiſch der in der *Chigi*-Kapelle in *S. Maria del Popolo* und einzelne Seitenaltäre in *St. Peter* zu Rom zu nennen ſein; bei dieſen ſind die Wandbilder meiſt muſiviſch ausgeführt.

Die Barockzeit ergeht ſich am liebſten in dieſen architektoniſch mächtig und überreich entwickelten Wandaltären mit Umrahmungen von geraden und gewundenen, einfachen und gekuppelten Säulen, geſchwungenen und gebrochenen Giebeln, wobei an Stelle der gemalten Bilder auch plaſtiſche Werke treten, wie dies im *Gesù* zu Rom, beim Altar des heil. *Ignazio*, von *Andrea Pozzo* ausgeführt, der Fall iſt.

Eine Kombination von Tiſchaltar mit Staffel und hohem Tabernakel-Aufbau vornehmſter Art, von Marmor, Bronze und edlen Geſteinsſorten

ſtrotzend, mit ſtatuariſchem Schmucke, koſtbaren Reliefs an der Vorderwand des Altartiſches, zeigt der Hauptaltar der unvergleichlichen *Certosa* bei Pavia, die auch hier an Reichtum alles überbieten wollte (Abb. 899). Es iſt eine Arbeit des XVI. Jahrhunderts, an der ſich *Brambilla*, *Marini*, *Orsolini*, von denen der letztere die beiden Engel auf der *Mensa* anfertigte, dann beſonders *Annibale Fontana*, der berühmte Erzgießer, der die Kandelaber und die Obelisken ausführte, beteiligten.

Abb. 908.



Bronzelampe aus dem Dome zu Piſa.

Die zwölf Marmoraltäre im Dome zu Piſa mögen, weil ihre Entwurfzeichnungen dem *Michelangelo* und ihre Ausführung dem *Stagi da Pietra Santa* zugeſchrieben werden, hier noch als weitere Beiſpiele von Wandaltären reichen und bedeutenden Stils erwähnt werden.

636. Altarkreuz.

Zur liturgiſchen Zurichtung des Altars gehört ſeit den älteſten Zeiten das Kreuz. Aus Edelmetall angefertigt, bildete es den architektoniſchen Abſchluß des Ciboriums (*S. S. Nereo ed Achilleo* u. a. in Rom), oder es hing über dem Altar ſchwebend auf dieſen herab. Später wurde es auf dem *Retabulum* aufgeſtellt und endlich auf der *Mensa* ſelbſt zwiſchen den Leuchtern als Altarkruzifix — ein Standort, der heute noch bevorzugt wird. Wie in alter Zeit, wurde auch die ornamentale Auszeichnung und Verzierung der Enden der Kreuzarme von der Renaiſſance beibehalten und weiter ausgebildet.

Hergeſtellt wurden dieſe Kreuze von den älteſten Zeiten bis auf unſere Tage aus Holz, Holz mit Goldblech überzogen, maſſiv oder hohl in Gold und Silber, aus Elfenbein, Bernſtein, Bronze und Stein. Ein bekanntes, aber ſchönes Beiſpiel eines ſilbernen Altarleuchters mit Kreuz, eine Florentiner Arbeit, gibt

Abb. 900. Schöne Stücke find auch in der *Argenteria* des *Palazzo Pitti* in Florenz zu finden, von denen befonders ein Bronze-Kruzifix des *Giovanni da Bologna* und dann das vom Kardinal *Farnese* geftiftete Silberkreuz (1582) für *St. Peter* in Rom[331]) zu nennen wären.

637. Altarleuchter.

Seit dem XII. Jahrhundert oder allgemein feit dem XIII., bilden die Leuchter einen Beftandteil des Altarfchmuckes. In Marmor ausgeführt, nach dem Entwurfe *Michelangelos* find fie auf dem kleinen Altar in der *Mediceer*-Kapelle (*S. Lorenzo*) zu Florenz (Abb. 902) zu treffen; aus Bronze in reizender Weife von *Alessandro Bresciano* hergeftellt, auf dem Altar von *S. Maria della Salute* in Venedig (Abb. 901). Aus diefem Metalle find auch die fchönen Leuchter des Hauptaltars der *Certosa* bei Pavia von *Annibale Fontana* angefertigt. Schon barock entworfen, find die filbernen Leuchter im Chor von *S. Stefano* (1557—1617) in Venedig, aus Silber hergeftellt, und die der *Antonius*-Kapelle im *Santo* zu Padua u. a. m. Andere reiche Stücke werden in Mufeen, z. B. im *Museo Civico* zu Bologna, im *Museo Nazionale* (*Bargello*) zu Florenz ufw. aufbewahrt.

Abb. 909.

Reliquienbehälter in Perugia.

638. Oſterkerzenleuchter.

Neben den Altarleuchtern find die großen Kandelaber und Oſterkerzenleuchter ganz befonders ein Gegenftand künftlerifcher Durchbildung; fie wurden aus Holz, in Bronze, aus Edelmetallen oder auch in Marmor ausgeführt.

Ein fehr altes Stück diefer Gattung aus der *Cosmaten*-Zeit, durch fchwungvolle Ornamentik hervorragend, ift der Oſterkerzenleuchter in *S. Cesareo* in Rom. Aus Bronze angefertigt find: der Leuchter neben dem Hauptaltar der *S. Maria della Salute* in Venedig von *Andrea d'Alessandro Bresciano*, weniger bedeutend derjenige in *S. Petronio* von *Agostino de Marchis* (1468); dann einige im *Bargello*-Mufeum in Florenz befindliche. Von den in Abb. 903 u. 904 dargeftellten Leuchtern ift der größere von *Valerio Cioli* (1529—99); der kleinere wird als die Arbeit eines unbekannten Toskaners aus dem XVI. Jahrhundert bezeichnet.

[331]) Abgebildet in: Simil, a. a. O., Bd. II, Pl. 36.

Ein Prunkſtück erſten Ranges, „welches das ganze ornamentale Wiſſen und Können der damaligen Paduaner reſümiert“, iſt und bleibt der große eherne Kandelaber des *Andrea Riccio* (1507—16) mit einer Marmorbaſis von *Francesco da Cola* (1515) im *Santo* zu Padua (Abb. 905). Eine Fülle von geiſtvoll durchgearbeiteten Ornamenten; aber des Guten zu viel!

Aus maſſivem Gold angefertigt ſind zwei Kandelaber in *St. Peter* zu Rom (1518), die *Simil*[332]) bekannt gibt unter der Beiſchrift: Nach Zeichnungen *Michelangelos* und *Raffael's* von *Benvenuto Cellini* ausgeführt!

Von den größeren hölzernen Kirchenleuchtern ſind zwei beſonders hervorzuheben: der eine von *Fra Giocondo* für *Monte Oliveto* bei Buonconvento (Siena) und ein weiterer, von ſchönſtem Detailgeſchmack, aber bei weniger guter Entwickelung des Aufbaues, in der Kirche *S. Maria in Organo* zu Verona (Abb. 906 u. 907), von *Fra Giovanni da Verona* geſchnitzt.

339. Hängelampen, Kronleuchter und Wandarme.

Die Ölbeleuchtung in den Kirchen, im Mittelalter noch ſelten, fand ſpäter, beſonders durch die ſog. ewigen Lampen, ausgiebigere Verwendung; dieſelben wurden als Hängelampen (Ampeln) geſtaltet.

Eine große Anzahl ſolcher Hängelampen, in Edelmetall ausgeführt, aus älterer und neuerer Zeit, ſind in *S. Annunziata* zu Florenz an der von *Michelozzo* eingebauten Kapelle links vom Eingang zu finden.

Abb. 910.

Seitenlehne vom Stuhlwerk im Dom zu Piſa.

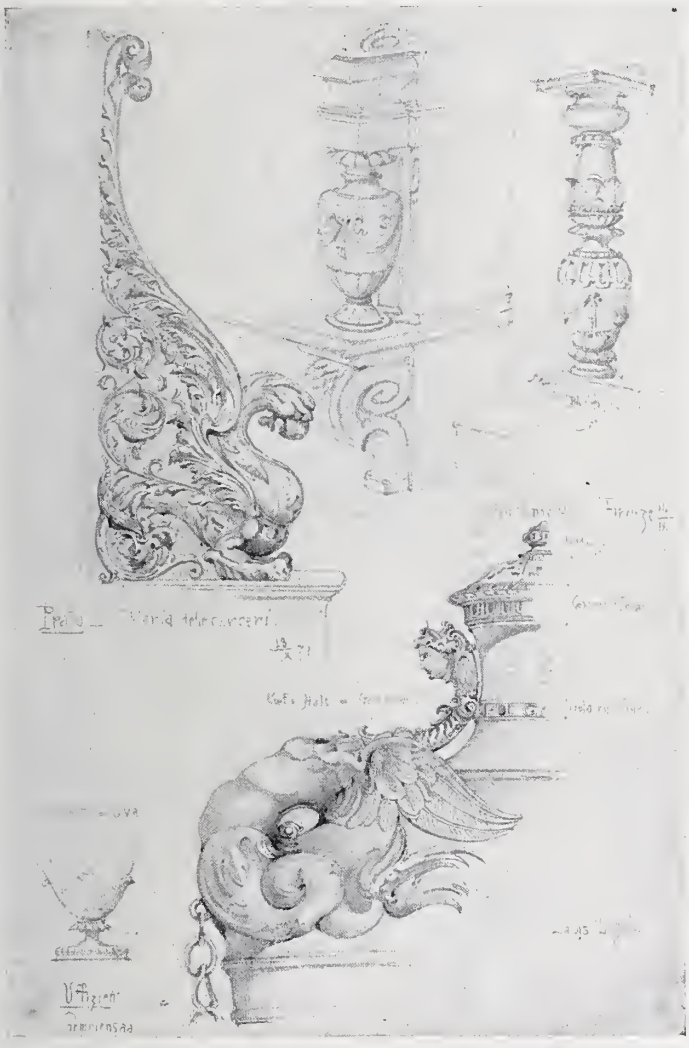
Als ein monumentales Beiſpiel kann die im Hauptſchiff des Domes zu Piſa hängende Bronzelampe, nach dem Entwurfe des *Battista Lorenzi* (1587) ausgeführt, gelten, an der *Galilei* ſeine Pendelbeobachtungen gemacht haben ſoll.

[332]) A. a. O., Bd. II, Pl. 38.

Zwei Ringe, unter ſich durch vier Andreaskreuze verbunden, zwiſchen welche tragende Putten eingeſtellt ſind, nehmen eine Volutenbekrönung und unten einen Volutenanſatz auf; die Ringe ſind mit Kerzenhaltern und mit an Ketten hängenden Tellerchen beſetzt, ein durchſichtiges Ganzes bildend (vergl. Abb. 908).

Kronleuchter mit Glas- oder Kriſtallbehang wurden bei Kirchenfeſten in ganz Italien beliebte Dekorationsſtücke.

Abb. 911.



Einzelheiten von Geſtühlen und Gefäßen aus Prato und Florenz.

Als Arbeiten aus Stein ſind die vier Marmorkandelaber des *Matteo Civitali* aus Lucca auf den Chorſchranken im Dome zu Piſa zu erwähnen.

Wandarme aus Bronze, als Schalen tragende und Kerzen haltende Engel gebildet, ſind am Hauptaltar des Domes in Siena zu finden, wo für weitere Seitenbeleuchtung von den Pfeilern aus größere bronzene, auf Konſolen ſtehende Engelfiguren angebracht ſind. Die wenig bekleideten Statuetten halten in etwas theatraliſcher Stellung mit ausgerecktem Arm, in der Hand eine kleine Schale mit dem Kerzenſtift.

640. Reliquienbehälter.

Bei beſtimmten Kirchenfeſten wurden neben den zur Konſekration der Altäre erforderlichen Reliquien noch andere aufgeſtellt, die in kunſtvoll gearbeiteten, koſtbaren Behältern mannigfacher Art und Form gefaßt waren und deren Schauſtellung auf dem Altar von *Leo IV.* (847—55) ausdrücklich genehmigt worden war. Sie ſind in Form von Elfenbeinkäſtchen, Elfenbeinbüchſen, Käſtchen aus feinem Holz, mit Seidenſtoff überzogen, aus Gold und Silber getrieben, aus edlen Geſteinen oder Kriſtall geſchnitten, aus vergoldetem Kupfer und Meſſing angefertigt und durften nicht „ungefaßt“ gezeigt werden; ſie wurden entweder in den Altarauffätzen oder in den Sakriſteiſchränken aufbewahrt und erweiſen ſich als Behälter für ganze Körper oder als kleine Kiſtchen zur Aufnahme

von Partikeln. Auch in Form von Bruftbildern zur Aufnahme des Schädels des Heiligen oder des Märtyrers, in Armform zur Bergung von Röhrenknochen der Arme, als Finger, Füße, oder andere größere Körperteile, als Bilder (*Imagines*), d. h. als Statuetten derjenigen Heiligen, deren Reliquien darin enthalten find, wurden fie hergeftellt; in diefem Falle find fie aus Metall getrieben oder hohl gegoffen[333]). Sie wurden aber auch als Schaugefäße (Monftranzen) angefertigt, bei denen fich das Heiligtum in einem zylindrifchen Gefäß von Kriftall oder Glas befindet, fo daß es von außen gefehen werden konnte. Ein fchönes Beifpiel diefer Art, eine beglaubigte italienifche Arbeit aus Perugia, gibt Abb. 909.

Abb. 912.

Lehne vom Stuhlwerk der *Badia* in Florenz.

941. Heilige Gefäße.

Zum Altar gehören weiter noch alle fog. heiligen Gefäße, die zur Liturgie gebraucht werden; Kelche famt Zubehör, Patenen, Hoftienbüchfen, Ciborien und Monftranzen, Meßkännchen und Gießgefäße, Weihrauchbecken und Schiffchen, Gefäße für die heiligen Öle, Meßglöckchen, Weihwafferkeffel ufw. — Arbeiten der Kunft und des Kunfthandwerkes, die im einzelnen zu behandeln in einem Buche über Baukunft zu weit führen müßte.

942. Stuhlwerk und Getäfel.

Der Technik nach laufen zwei Arten der Behandlung des Schnitz- und Schreinwerkes nebeneinander her; die glatte eingelegte Arbeit (Intarfia, Marketerie) und das ausgefchnitzte, flach bis ftark erhaben gearbeitete, auch unterhöhlte Relief bei ftellenweifer Vergoldung, die je fpäter, defto häufiger auftritt. Beide Arten werden für fich getrennt oder auch am gleichen Stück nebeneinander ausgeführt; bei figürlichen Darftellungen gab man der Intarfia den Vorzug. In vereinzelten Fällen tritt auch eine Nachahmung der Intarfia durch Malerei auf.

Bis gegen die Mitte des XVI. Jahrhunderts erhielt fich das Schreinwerk in ziemlich reinen Formen; dann aber teilte es das Schickfal der Architektur: es ging im äußerlichen Effekt unter und wurde fchließlich ärmlich. Das Rokoko hauchte eine Zeitlang dem Stuhlwerk neues Leben ein, aber diefer Frühling hielt nicht lange vor.

Ein volles Bild der Anordnung und Geftaltung eines Stuhlwerkes gibt uns Abb. 906 aus dem Chor von *S. Maria in Organo* zu Verona. Im einzelnen mögen die folgenden Werke, als die bedeutenderen, näher bezeichnet und in das Auge gefaßt werden:

1) Aus der früheften Zeit mit noch gotifierendem Detail ift das von *Dom. da Gajuole* und *Franc. Monciatto* angefertigte Chorgeftühl im Chor von *S. Miniato* bei Florenz uns erhalten geblieben. An diefe Arbeit reiht fich

[333]) Siehe: Otte, a. a. O. Bd. I. S. 183 ff.

2) das Getäfel der Sakriſtei von *S. Croce* (1440—50) von *Giovanni di Micheli* mit ſeiner fein abgeſtuften Intarſia, und den Schluß der Arbeiten des XV. Jahrhunderts in Florenz bildet der Rücken der Chorſtühle in *S. Maria Novella* von *Baccio d'Agnolo*.

3) In Siena iſt aus der Zeit von 1415—29 ein gleichfalls noch ſtark gotiſierendes Stuhlwerk in der oberen Kapelle des *Palazzo Pubblico* erhalten.

Abb. 913.

Lehne vom Stuhlwerk von *S. Maria in Organo* zu Verona.

4) In Modena iſt ein Geſtühl von 1465 und ein Getäfel vorhanden, ſowie

5) ein Schrankwerk in der Sakriſtei von *S. Marco* (1450) zu Venedig, von *Fra Sebaſtiono Schiavone* begonnen, von *B. Ferrante* aus Bergamo fortgeführt und von anderen vollendet; es zeigt gut geſchnitzte Einfaſſungen und groß gehaltene Intarſien.

6) „Zu den feinſten Intarſien Italiens" gehört das herrliche Stuhlwerk im Chor der *Certosa* bei Pavia (1486), von *B. de' Polli* nach *Borgognone*'s Entwurf ausgeführt.

7) Das Stuhlwerk im unteren Teil des Chores im Dome zu Piſa, von *Domenico di Mariotto* und ſeinen Genoſſen gearbeitet (1478—1515), nach dem Brande von 1596 aus den urſprünglichen Beſtandteilen zuſammengeflickt, zeigt vortrefflich geſchnitzte Unterſätze und Abſchlußlehnen mit reizend entwickelten Ranken und ſchönem Akanthus (Abb. 910). Dieſen verwandt, aber noch feiner empfunden und durchgeführt, ſind

8) die Lehnen in der Kirche *S. Maria delle Carceri* zu Prato (Abb. 911) und die in der *Badia* zu Florenz (Abb. 912).

9) Das berühmte Stuhlwerk des Chores von *S. Domenico* zu Bologna mit ſeinen figürlichen Intarſien, von *Fra Damiano Zambelli da Bergamo* (1490—1549) unter Beihilfe ſeines Bruders und einiger Gehilfen 1528—50 ausgeführt, ſucht ſeinesgleichen auf der Welt. Ein unermeßlicher Reichtum bei der tüchtigſten Ausführung des Maleriſchen. Unter Zuhilfenahme von Metalleinlagen bei Waffen

und mit den Abſtufungen der Holztöne, iſt hier das Höchſte erreicht, was die Intarſia-Technik je geſchaffen hat.

10) Als eine gute Arbeit des *Riccio* (1560) darf das Chorgeſtühl der Unterkirche in Monte Caſſino genannt werden und

11) in Palermo das von *G. Gigli* (1534) in *S. Francesco.*

12) Neapel iſt beſonders reich an Ausführungen aus der Barockzeit, zu der die koſtbaren Sakriſteiſchränke in der *Annunziata* von *Giovanni da Nola* (1540) den Übergang bilden.

13) Eine fehr bedeutende Arbeit, beſonders in dekorativer Beziehung und im figurierten Rankenwerk, iſt das Stuhlwerk des Domchors in Genua, von *A. de Fornari* mit einer vollendeten Meiſterſchaft geſchnitten (1514—46).

14) Als vorzügliche Leiſtung und an das Genueſer Geſtühl ſich würdig anlehnend, iſt das Chorgeſtühl von *S. Giovanni* in Parma zu nennen, als deſſen Verfertiger *Zucchi* und *Testa* genannt werden (1512—38).

15) Im Chor der *S. Giustina* zu Padua iſt ein reiches Stuhlwerk aus der beginnenden Barockzeit von *Riccardo Taurino* aus Rouen und

16) (1557) ein gleichfalls der Barockzeit angehöriges iſt in Venedig im Chor von *S. Giorgio Maggiore* von *Alberto di Brule* zu verzeichnen.

17) In Perugia verdient das berühmte Stuhlwerk im Chor von *S. Pietro* eine Arbeit des *Stefano de' Zambelli da Bergamo* (1535) wegen ſeiner edlen Pracht, ſeines vollendeten Geſchmackes die höchſte Anerkennung, an das ſich dann

Abb. 914.

Aus Holz geſchnitztes Lefepult im Dome zu Piſa.

18) „das prachtvoll heitere“ Stuhlwerk im Chor von *S. Maria Maggiore* in Bergamo würdig anreiht mit den reizenden Intarſien des *Francesco Capodiferro* aus Lovere (1522—32), bei dem ſein Bruder und ſein Sohn *Zinnino* Beihilfe leiſteten (1547—54). Das vordere Stuhlwerk ziert eine leichte, hölzerne Bogen-

halle mit geſchnitzten Akroterien (Meerwundern und Kandelabern); ſie iſt ein Werk des *Giovanni Belli* und ſeiner Söhne (1540—74). Eine Leiſtung allererſten Ranges des italieniſchen Kunſtgewerbes iſt in dieſer Schöpfung niedergelegt.

19) Alles aber tritt zurück gegen die Arbeiten des *Fra Giovanni da Verona* (1457—1525) in der Kirche ſeines Kloſters in Verona, *S. Maria in Organo* — ein Werk, ebenſo ſchön wie gediegen (Abb. 906 u. 913). Das Getäfel der linken Sakriſteiwand iſt etwas ſpäter und reicher und in den Einzelheiten ſchon etwas überladen, aber von ſtupender Ausführung. Wie reizend und ſicher iſt das Schnitzwerk gemacht und trotz der vielfachen Wiederholungen der nämlichen Gliederungen nicht ermüdend für den Beſchauer, weil vom Künſtler alles mit gleicher Liebe behandelt iſt.

Abb. 915.

Aus Holz geſchnitzter Biſchofsſtuhl im Dom zu Piſa.

20) In der Sakriſtei von *S. Maria delle Grazie* zu Mailand liegt uns ein Beiſpiel der Nachahmung von Intarſia durch Holzmalerei vor.

21) Ein weiteres aus dem XVII. Jahrhundert bietet das Chorgeſtühl von *St. Peter* in Rom[334]), von *Simil* um 1626 datiert.

643. Lefepulte.

Ferner iſt der Leſe- und Chorpulte zu gedenken. Im Chor des Domes in Piſa ſteht ein Leſepult (Abb. 914) von *Matteo Civitali* aus Lucca ausgeführt, das aus einem antikiſierenden Kandelaber und einem Adler mit ausgebreiteten Flügeln beſteht, ein Motiv, welches die vorhergehenden Kunſtepochen bereits verwertet haben. Ein weiteres Pult, der ſpäteren Zeit (1626) angehörig, bei dem das Pultbrett an Stelle des Adlers von Putten getragen wird, befindet ſich im *Coro dei Canonici* in *St. Peter*[335]).

[334]) Veröffentlicht in: Simil, a. a. O., Bd. II.
[335]) Abgebildet in: Simil, a. a. O.

Ein ſchöneres Chorpult hat *Fra Giovanni da Verona* für den Chor ſeiner Kirche *S. Maria in Organo* in Verona angefertigt.

Auch im *Bargello*-Muſeum in Florenz iſt ein ſolches mit eingelegter Arbeit und gutem Schnitzwerk (von 1498), das noch im Jahre 1866 im Kloſter von Monteoliveto bei Florenz geſtanden hat; dort wurde wenigſtens von mir das gleiche Stück aufgenommen.

644. Biſchofsſtühle, Beichtſtühle und Sängerbühnen.

Als ein dekoratives „Prachtſtück der durch die Antike vereinfachten Intarſia“ iſt der Biſchofsſtuhl im Dom zu Piſa, 1536 von *Giovanni Battista Cervellera* gearbeitet. Aus der Mitte des XVI. Jahrhunderts ſtammen die beiden Throne über den Chorſtufen daſelbſt (Abb. 915).

Als Beiſpiele für Beichtſtühle und als tüchtige ernſte Arbeit des XVII. Jahrhunderts ſeien angeführt ein ſolcher in *S. S. Michele e Gaetano* zu Florenz und in *S. Michele in Bosco* bei Bologna von *Fra Raffaello* mit der merkwürdigen Darſtellung der nackten *Luxuria*.

Eine der vornehmſten und den größten Luxus im beſten Sinne des Wortes zur Schau tragenden Sängertribünen iſt die aus weißem Marmor mit Vergoldung einzelner Ornamente gearbeitete in der Sixtiniſchen Kapelle zu Rom[336]).

Abb. 916.

Orgelbalkon in der *S. S. Annunziata* zu Florenz.

645. Orgeln.

Von Orgelbalkonen ſind zunächſt die beiden aus Marmor ausgeführten von *S. S. Annunziata* in Florenz zu nennen; als reiche Baluſtraden auf Konſolen über einer Triumphbogen-Architektur ſtammt der eine aus dem XVI., der andere aus dem XVII. Jahrhundert (Abb. 916).

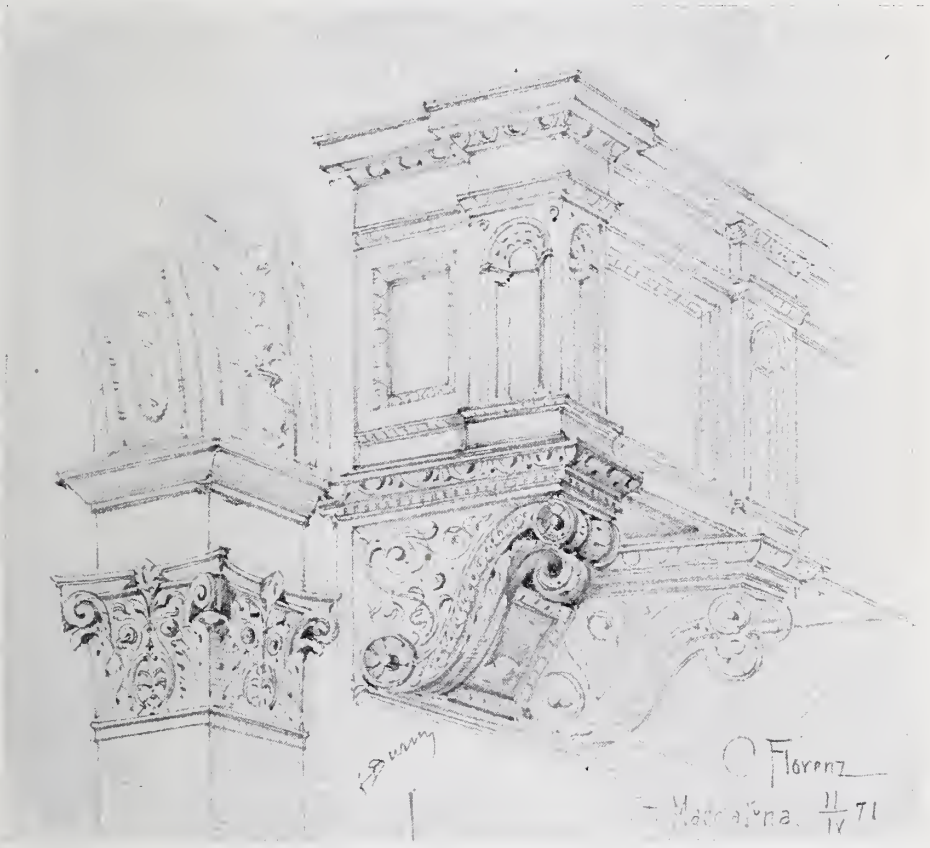
Ein aus Sandſtein mit vorzüglichen Einzelheiten gearbeiteter Orgelbalkon in *S. Maddalena de' Pazzi* zu Florenz, bei dem eine geſchloſſene Brüſtung mit Niſchenpfeilerchen zur Ausführung gebracht iſt (Abb. 917), ſowie ein marmorner

[336]) Von *Simil* dem *Baccio Pintelli* (1474) zugeſchrieben. — *Burckhardt* erkennt in den „ähnlich dekorierten Marmorſchranken“ dieſer Kapelle die beiden Werkſtätten des *Mino da Fiesole* und des *Giovanni Dalmata*.

Orgellettner in *S. Stefano* zu Genua von *B. da Rovezzano* (1499) dürfen nicht unerwähnt bleiben.

In *S. Giacomo degli Spagnuoli* zu Rom ift eine Orgeltribüne befonders intereffant durch die gute Erhaltung der Bemalung und Vergoldung. Als „herrliche große Orgelbaluftrade" bezeichnet *Burckhardt* mit Recht die des *Vincenzo Vicentino* in *S. Maria Maggiore* zu Trient (1534). Als fchöne Holzarbeit, bei der in der Ausführung die Holzfarbe mit Blau und Goldfaffung abwechfelt, ift der Orgellettner im Dom zu Lucca (1481) anzuführen und der gleichfalls hölzerne

Abb. 917.



Orgelbalkon in *S. Maddalena de' Pazzi* zu Florenz.

Orgellettner über der Sakriftei tür des Domes in Siena, von den beiden *Barile* 1511 angefertigt.

„Das vollendetfte Meifterwerk feiner Art", eine Arbeit des *Giovanni di Pietro, detto Castelnuovo*, ift und bleibt das prächtige Orgelgehäufe in der Spitalkirche *della Scala* zu Siena und diefem zur Seite der barocke Orgelprofpekt in Vallerano, dem noch der von *Vasari* für den Dom zu Arezzo entworfene[337]) hinzugefügt werden mag (Abb. 918 u. 919[338]). Ein fteinerner Unterbau mit Konfolen nimmt die Sängertribüne mit ihrer fteinernen Brüftung auf. Der Orgelprofpekt ift von vortretenden korinthifchen Säulen mit ornamentierten

646. Orgelprofpekte.

[337]) Abgebildet in: Geymüller v., a. a. O., *Vasari*, Bl. 11.

[338]) Der hochbarocke Profpekt in *S. Giovanni* in Parma (*Organo e Cantoria*), in der *„Italia artistica"* Nr. 19 Parma, S. 63 wolle mit den genannten Beifpielen verglichen werden.

Abb. 918.

Orgelprofpekt der Spitalkirche *della Scala* in Siena.

Schäften flankiert, die ein antikes Gebälke mit ſegmentförmigem, hohem Tympanon, das ſich bis unter das Deckengewölbe ſchiebt, tragen. Die Orgelpfeifen ſind in viereckigen Rahmen gruppiert, in ſieben ſchmale Felder eingeteilt. von

Abb. 919.

Orgelproſpekt in Vallerano[338]).

denen drei die kleinen Pfeifen, vier die großen enthalten — ein ſchöner, büfettartiger Aufbau im ganzen. Zwiſchen den großen Konſolen des Unterbaues ſind Niſchen mit Figürchen eingeſetzt; im Mittelfeld ſteht ein kleiner Altar.

Freier im Entwurfe ſind die Orgelproſpekte in *S. Maria del Popolo* und die beiden in *S. Maria sopra Minerva* zu Rom, die im Querſchiff in ge-

fchickter Weife über den Rundbogengewölben zweier Kapellen neben dem Chor angeordnet find. Aus den Zwickeln der beiden auf dem Trennungspfeiler zufammentreffenden Bogen erheben fich Figuren, die mit den als Konfolen gebildeten Bogenfchlußfteinen die Orgelbaluftrade tragen. Der Orgelprofpekt felbft zeigt das Triumphbogenmotiv, in der Art der Prälatengräber im Chor von *S. Maria del Popolo*. Die Figuren haben einen hellen, beinahe weißen Elfenbeinton, die Pfeifen die Zinn- oder Silberfarbe; alles übrige ift vergoldet.

647. Kapellen- und Chorfchranken.

Rom dürfte auch bezüglich der Kapellen- und Chorfchranken den Vortritt mit den Marmorfchranken in der Sixtinifchen Kapelle haben, die wie man annimmt, ein Werk des *Mino da Fiesole* und des *Giovanni Dalmata* find. Über dem Boden erhebt fich zunächft eine $2 + 1\,{}^1/_2{}^{\mathrm{m}} = 2\,{}^1/_2{}^{\mathrm{m}}$ hohe gefchloffene, mit Wappen, Putten und Fruchtgehängen gefchmückte, weiße Marmorbrüftung, auf der im Querfchnitt quadratifche Marmorpfeilerchen ftehen, die auf korinthifchen Kapitellen ein Marmorgebälke tragen, Teile, die zufammen etwas über 2^{m} hoch find, fo daß die Schranken etwa $3\,{}^1/_2{}^{\mathrm{m}}$ in die Höhe ragen. Den Pfeilerchen entfprechen für Kerzenbeleuchtung eingerichtete Marmorkandelaber, die auf dem Gebälke ftehen. Alle Flächen und Gliederungen find mit Ornamenten bedeckt; der Raum zwifchen den Pfeilern ift mit einem einfachen Metallgitter ausgefpannt[339]).

Abb. 920.

Chor-, Altar- und Kapellenfchranken.
Altar aus *Maria dei Miracoli* in Venedig.

648. Chor-, Kapellen- und Altarfchranken.

Altarfchranken einfacherer Art, aber mit edelfter Ornamentierung, gleichfalls aus weißem Marmor, find in *S. Maria dei Miracoli* zu Venedig, 1480—86 unter der Leitung *Pietro Lombardi*'s ausgeführt (Abb. 920). Die Füllplatten mit dem Porphyr-Rundftück, den Palmetten und den Delphinen zählen mit zur reizvollften venezianifchen Dekorationsarbeit.

Marmorfchranken mit Gittern und mit eingeftellten Säulen zum Verfchluffe der Kapellen find in vorzüglicher Arbeit in *S. Petronio* zu Bologna zu finden. Schranken aus dem XV. und XVI. Jahrhundert in den Kirchen *S. Maria Maggiore*, *S. Giovanni in Laterano*, *Battistero S. Giovanni*, *St. Peter* zu Rom, ferner folche in Mailand und Lodi find in der unten genannten Quelle[340]) veröffentlicht.

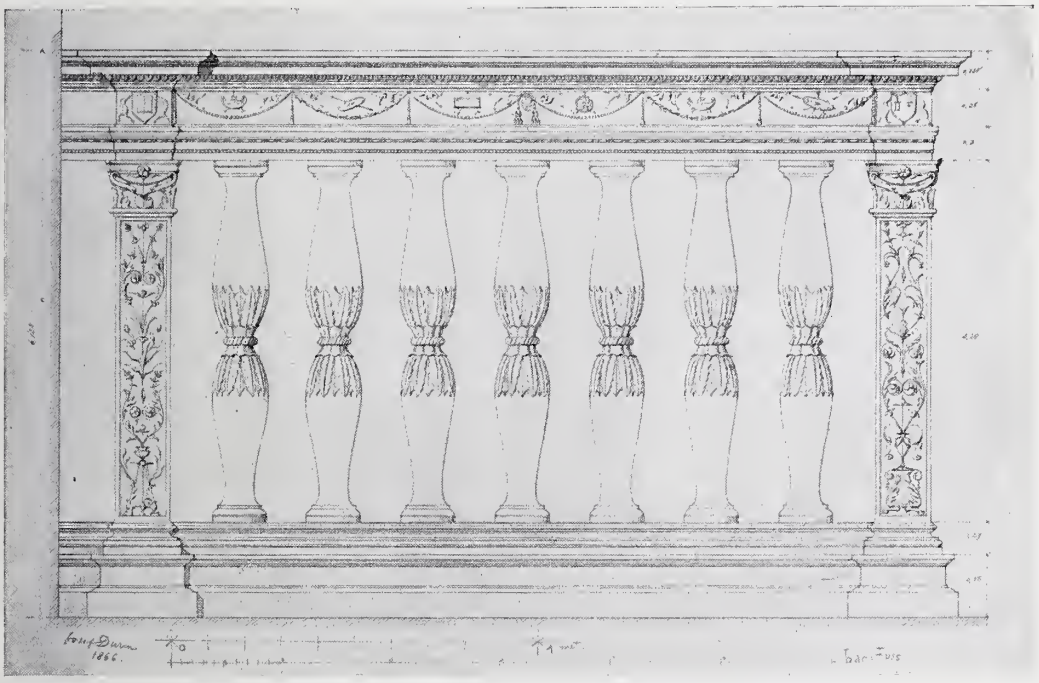
Als Marmorbaluftrade in reiner Formgebung find die Schranken in der *Cappella Carafa* in *S. Maria sopra Minerva* (Abb. 921) zu Rom ausgeführt, andere fchöne in *S. Maria del Popolo* ebendafelbft.

[339]) Abgebildet in: Stiil, a. a. O.
[340]) Gruner, a. a. O., Taf. 62.

Beim Hochaltar in *S. Maria delle Grazie* zu Mailand ſind, der Barockzeit angehörig, die Schranken in intereſſanter Weiſe aus verſchiedenartigem Material hergeſtellt; die Poſtamente, der durchlaufende Sockel und die Handleiſten beſtehen aus rotem Veroneſer Marmor, die von dieſen umſchloſſenen Rahmen aus ſchwarzem, die Roſetten und Agraffen aus weißem Marmor, die eingeſpannten Füllungen aus Bronze. Ganz eherne Gitter aus der Zeit von 1444 treffen wir an der *Cappella della Cintola* in Prato von *Bruno di Ser Lapo Maggei.*

Die prächtigſten Gitter aus Eiſen und Bronze als Kapellen-, Querhaus- und Chorabſchlüſſe nach dem Langhaus zu wurden von den Mailänder Künſtlern *Francesco Villa, Pietro Paolo Ripa, Ambrogio Scagno* (1660) in der *Certosa* bei

Abb. 921.



Kapellenſchranke aus Marmor in *S. Maria sopra Minerva* zu Rom.

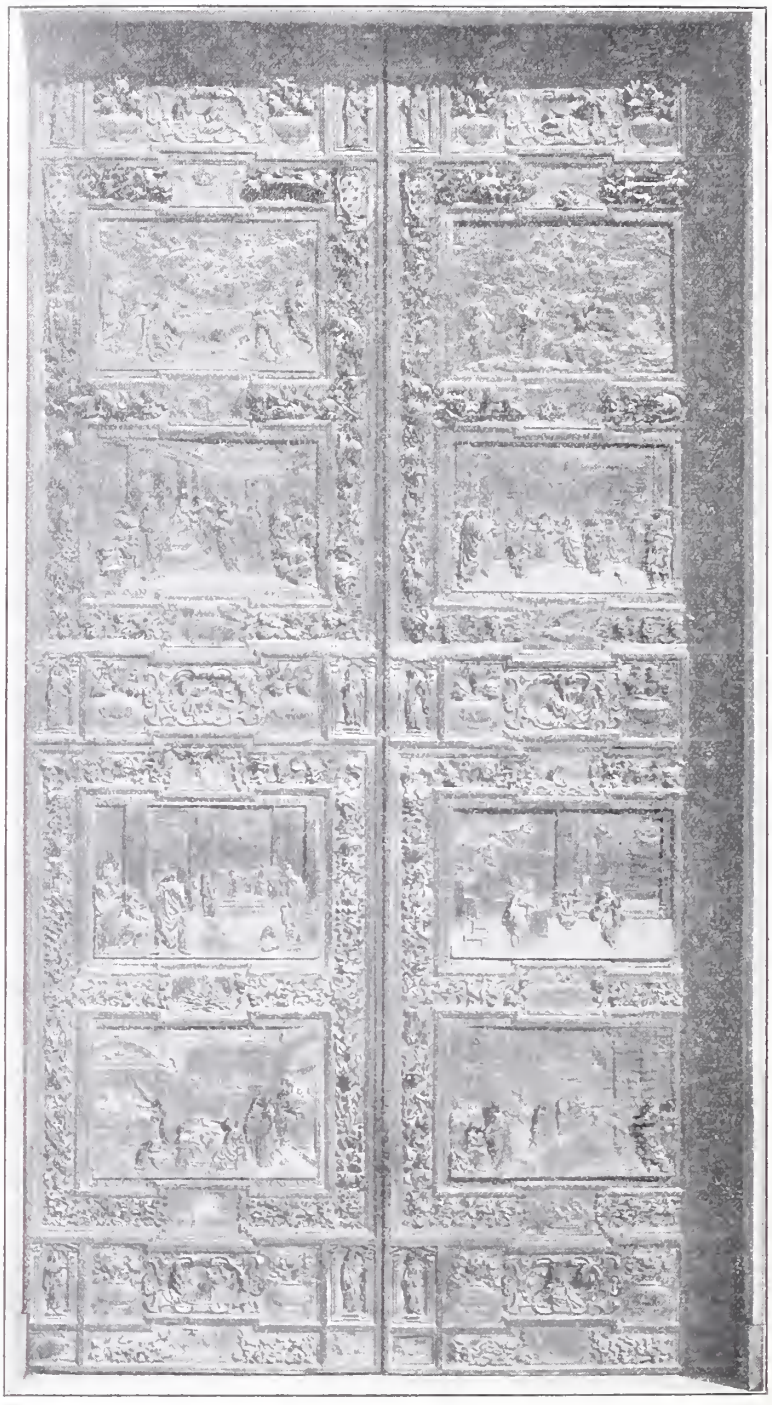
Pavia ausgeführt[341]); weitere bemerkenswerte ſind in *S. Petronio* in Bologna, in *S. Maria Maggiore* zu Rom, in *S. Maria delle Carceri* in Prato uſw. Die Verbindung des dunkeln Eiſens mit der blanken Bronze oder dem polierten Meſſing wird bei verwandten Arbeiten in der genannten Zeit (zweite Hälfte des XVII. Jahrhunderts) bevorzugt.

649. Kunſtgewerbliche Einrichtungen, Kirchenmobiliar.

Von höchſtem künſtleriſchen und kunſtgewerblichen Wert ſind dieſe angeführten Gegenſtände der kirchlichen Kleinkunſt, ausgezeichnet durch eine vollendete Ausführung und durch Aufwendungen von koſtbaren Materialien, wie Gold und Silber, Email, Fayence, Edelſteine und Halbedelſteine, muſiviſche Einlagen mit Verwendung von einfarbigen und bunten Marmorſorten, getriebenes und gegoſſenes Eiſen, Meſſing und Bronze, koſtbare Hölzer, Schildpatt uſw. aber mehr noch durch ihre künſtleriſche Geſtaltung. Hierher ſind auch die aus Erz gegoſſenen und zum Teil vergoldeten Verſchlüſſe (Türflügel) der Eingangstüren

[341]) Siehe zwei Beiſpiele bei: Beltrami, L. *La Certosa di Pavia.* Mailand 1895. S. 130 u. 131.

Abb. 922.

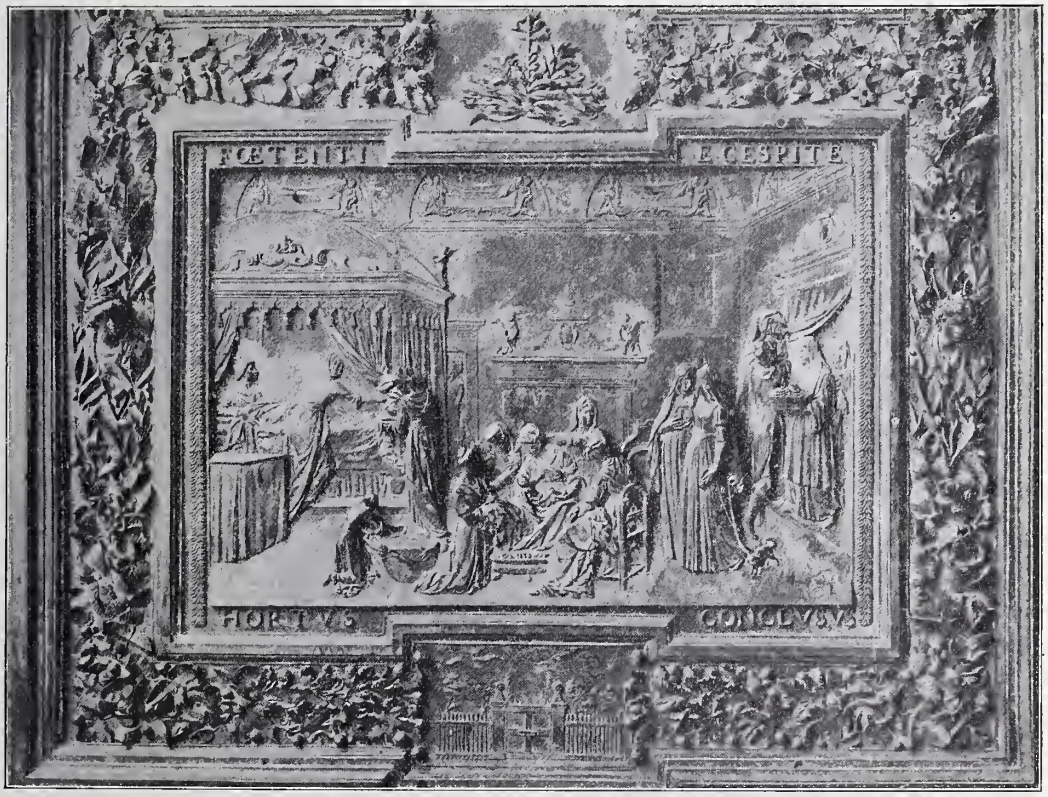


Mittlere Bronzetür des Domes in Pifa. (Schule des *Giovanni da Bologna*.)

zu den Hauptkirchen, Baptifterien und Sakrifteien zu rechnen, die bereits bei den fteinernen Eingangstürumrahmungen erwähnt wurden und deren, des Zufammenhanges wegen, im Bilde wenigftens mit einem Beifpiele, das nicht fo

vernützt ift, wie die Türflügel des *Ghiberti* — den Flügeln der Mitteltür des Domes in Pifa — aus der Zeit von 1598—1602 (vergl. Abb. 922 u. 923) gedacht fei. Die Einteilung der Flügel in reich ornamentierte Rahmen und viereckige Füllungen, antikem Vorbild folgend, ift beinahe an allen Bronzetüren der kirchlichen Renaiffance in Italien durchgeführt (vergl. Florenz, Rom, Pifa, Loreto, Neapel, vergoldete Erztüre der Unterkirche des Domes ufw.). Als frühes Beifpiel zu den fchweren Metallarbeiten fei das Abfchlußgitter der *Cappella del*

Abb. 923.



Detail der mittleren Bronzetür vom Dom in Pifa.

(Bemerkenswert ift das Bett der *Maria*, vergl. auch: Innere Einrichtung der Wohnhäufer.)

Sacro Cingolo im Dom zu Prato herangezogen (vergl. Abb. 924) und als Prachtftück die Hängeampel aus dem Dome zu Pifa (vergl. Abb. 908).

Die Meffingtür der *Januarius*-Kapelle im Seitenfchiff des Domes zu Neapel, ein Bauwerk, das 1526 während der Peft gelobt und für $4\frac{1}{2}$ Millionen Mark von 1608—1637 aus Gold und Marmor erbaut wurde, ift als eine fchöne, fehr bemerkenswerte Arbeit zu bezeichnen[342]). Als intimere Metallarbeiten, zwecks der Vornahme kirchlicher Verrichtungen am Altar gefertigt, find die Gerätfchaften zur heil. Abendmahlfeier anzuführen, von denen Abb. 925 Kännchen und den Speifekelch darftellt. Sie waren auf der gen. Sienefer Ausftellung (1904) zu fehen und find in dem Katalog von *C. Ricci* über die »*Mostra d'Antica*

[342]) Vergl.: Rolfs, Wilh. Neapel. Berühmte Kunftftätten Nr. 30, 1905. S. 61 vor „der gleißenden Schatzkapelle des heil. *Januarius* von *Grimaldi, Fansaga* und *Domenichino*".

650. Meßgewänder.

651. Sakriſteien als Ausſtellungs- und Aufbewahrungsräume.

Arte Senese (Bergamo 1904)« veröffentlicht worden. Von der Koſtbarkeit der Meßgewänder ſoll Abb. 926 (ebendaher) eine Vorſtellung geben.

In den Sakriſteien beinahe aller italieniſchen Kirchen, die an ſich architektoniſche Kunſtwerke ſind, iſt eine Fülle von köſtlichem Material, nicht nur aus der Renaiſſanzezeit, aufbewahrt und zugänglich gemacht als eine unverſiegbare Quelle für ein „anregendes Nachempfinden“ (Monza, Mailand, Loreto, Bologna ufw.).

Abb. 924.

Teilanſicht des Abſchluſſes bei der *Cappella del Sacro Cingolo* im Dom zu Prato.

652. *Santa Casa.*

653. Heiligenkapellen.

Eine Einrichtung eigener Art, die zu Prunkleiſtungen erſten Ranges führte, iſt die Aufſtellung der »*Santa Casa*« in größeren und kleineren *Marien*-Wallfahrtskirchen oder die Einrichtung von Kapellen für beſonders gefeierte Heilige in mehr oder weniger prächtiger Ausſtattung und architektoniſcher Gliederung. Was Pracht der Ausſtattung betrifft, iſt die genannte des heil. *Januarius* in Neapel in erſte Linie zu ſtellen, und dann in rein künſtleriſcher Beziehung, bei Entfaltung großen Schmuckes die des heil. *Antonius* im Dom zu Padua. Als Beiſpiel einfachſter Art nennen wir das unter der mächtigen Vierungskuppel der Kirche *S. Maria degli Angeli* (*Portiuncula*) aufgeſtellte Bethaus des heil. *Franciscus* von Aſſiſi.

654. *Santa Casa* in Loreto und Macereto.

Die angefehenfte unter ihnen ift die *Santa Casa* in Macereto und die bekannteſte und berühmteſte die in Loreto bei Ancona. Hierher wurde das Haus der heil. Jungfrau zu Nazareth, das im Jahre 336 ſtets beſondere Verehrung genoß, von Engeln 1291 bezw. 1295 nach einem Lorbeerwald (Lauretum) gebracht, um es vor drohendem Untergang zu ſchützen. Das Haus der Gottesmutter wurde umbaut und im Vierungsraum eines hochgewölbten Gotteshauſes geborgen und mit einer kunſtreichen Architektur umgeben. (Vergl. für beide die Grundriſſe und Schnitte bei *Laspeyres*, Taf. XLVIII, LIX, XLIV und Abb. 719.) In einfacherer Weiſe iſt der Gedanke in *S. Maria di Loreto* zu Spoleto u. a. O. zum Ausdruck gebracht worden und wohl zuletzt in Norditalien in Lugano.

Abb. 925.

Gerätſchaften zur heil. Abendmahlfeier.

Dieſe kirchliche Einrichtung hat ſich weit, auch über die Abhänge der Alpen hinaus verbreitet. Wir finden ſie auf bramantesker Grundlage, als Kapelle unter freiem Himmel in Freiburg in der Schweiz, dann auch in Maria Einſiedeln (Schweiz), woſelbſt ſich der urſprüngliche Gedanke, das Wohnhaus im Gotteshaus, wiederſpiegelt, und davon eine Nachbildung im ehemaligen Schloßgarten zu Raſtatt in Baden. (Vergl. Dr. *P. Odilo Ringholz* O. S. P., Kapitular und Archivar des Stiftes Einſiedeln, „Das Haus der Mutter, Bauliches und Erbauliches über die Gnadenkapelle U. L. F. von Einſiedeln.“ Einſiedeln 1913.)

Die Marienheiligtümer, als Votivkapellen oder kleine Freibauten in den Kirchen ſind Gegenſtand von oft reicher Durchbildung (vergl. *S. Annunziata* in Florenz, links beim Eingang in die Kirche). Die angeführte Kapelle des heil. *Antonius* in Padua iſt ein Glanzſtück in dieſer Beziehung. Bei ihr in Loreto ſowie in Macereto waren Künſtler allererſten Ranges, *Bramante* und ſeine Schüler tätig (1510); *Andrea Sansovino*, *Girolamo Lombardo*, *Bandinelli*, *Tribolo*, *Guglielmo della Porta*, *Raffaello da Montelupo* u. a. fertigten die Sta-

tuen und die herrlichen Marmorreliefs für Loreto, während *Riccio*, *Minello*, *Jac. Sansovino* und *Falconetto* die Arbeiten in Padua ausführten und dabei ihr Beftes leifteten. In Loreto divergiert die Längsachfe des Heiligtumes mit der großen Bauachfe (vergl. Abb. 719), ein Umftand, dem wohl kein tieferer Sinn zu Grunde liegt. Für die architektonifchen und bildhauerifchen Arbeiten der *Santa Casa* in

Abb. 926.

Meßgewand.

Loreto vergl. die perfpekt. Abb. 927, welche die prunkende Hülle, die das urfprüngliche Geburtshäuschen des Heilandes umfchließt, zeigt.

955. Privatkapellen.

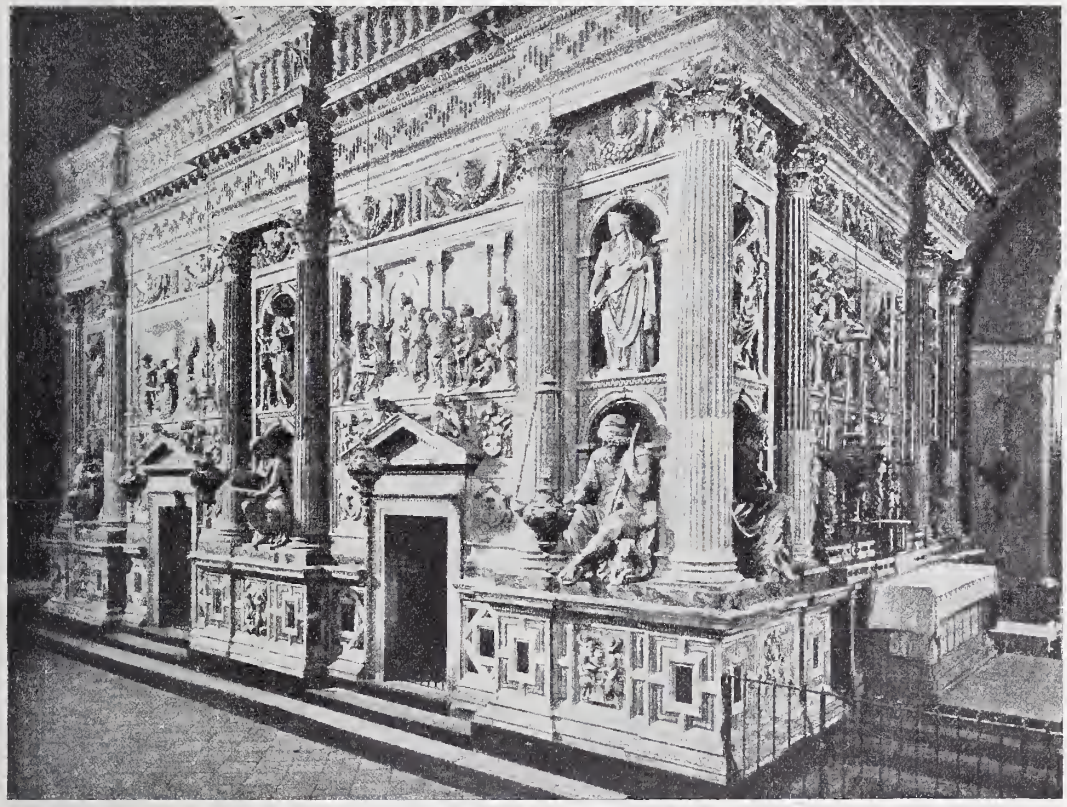
Diefen öffentlichen reihen fich die oft ebenfo reich ausgeftatteten Privatkapellen reicher Patrizier und Fürften an, wie bei *S. Croce* die Kapelle der *Pazzi*, die Heilige-Grabkapelle der *Rucellai*, die Hauskapelle der *Medici-Riccardi* mit den Fresken von *Benozzo Gozzoli* im jetzigen *Palazzo Riccardi*, die *Mediceer*-Kapelle (*Sagrestia Nuova*) in *S. Lorenzo* mit den Bildwerken *Michelangelo*'s, einem

Heiligtume der neuen Kunſt, und die überaus prächtig mit Marmor bekleidete *Cappella dei Principi* — die Grabkapelle der Großherzoge von Toscana von *Cosimo I.* bis *Cosimo III.*, mit ihren koſtbaren Granitſarkophagen und den vergoldeten Bronzeſtatuen der Fürſten, für die über 22 Millionen Franken verausgabt wurden, dann als einfache Gegenleiſtungen die Kapelle des *S. Antonio* in *S. Marco*, die *Cappella Pandolfini* uſw., alle in Florenz.

656. Taufkapellen.

Taufkapellen im Sinne der frühchriſtlichen Zeit und des Mittelalters in Italien, als für ſich beſtehende, unabhängige Freibauten werden von der Renaiſſance-Bewegung kaum berührt. Die älteſte und lange Zeit einzige in Rom

Abb. 927.



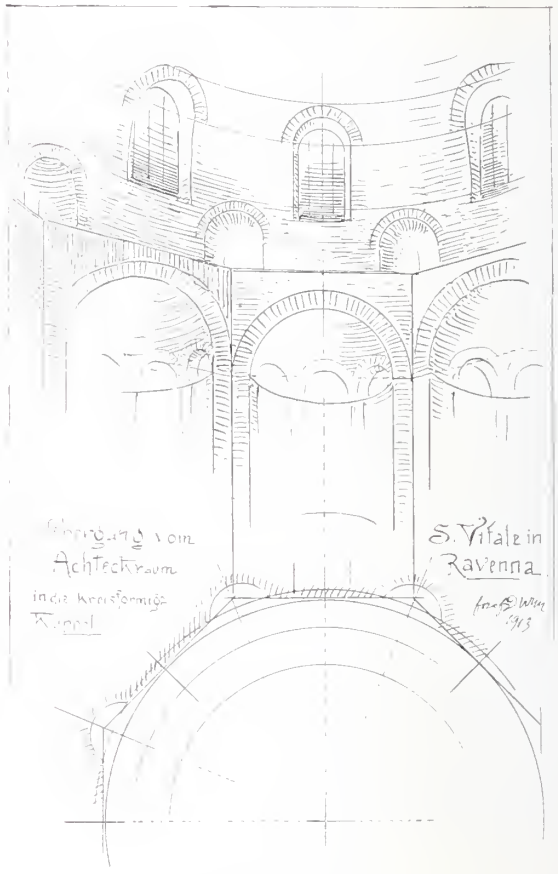
Außenſeite der *Santa Casa* in Loreto nach Phot. *Alinari*.

ſoll von *Sixtus III.* im Jahre 432 gebaut worden ſein, deren Grundplan und Einrichtung typiſch für verwandte Bauten in der Folgezeit geworden wäre. *Leo X.* (1513) hat den Bau mit einem Bleidach verſehen und ſeine Nachfolger ſchmückten ihn, dem jeweiligen Zeitgeſchmack entſprechend, weiter aus. Als verwandte zweitälteſte Anlage dürften wohl die Zentralkirche von *S. Maria Rotonda* (auch *Maggiore* genannt) in Nocera dei Pagani, die Kapelle von *S. Giovanni in Fonte* beim Dom in Neapel (gegr. 400) angeſehen werden, von der, nach der Angabe *W. Rolfs* (a. a. O. Seite 3) „der Übergang der Rundkuppel aus dem Viereck mittels Stichkappen ähnlich wie in Ravenna, beſonders bemerkenswert ſein ſoll“. Wenn damit *S. Vitale* gemeint iſt, ſo vollzog ſich dort der Übergang etwas anders, wie die von mir aufgenommene Abb. 928 zeigt.

Der Übergang ift auch bei *Dehio* und *Bezold* (Kirchliche Baukunft des Abendlandes, Stuttgart 1887, Bd. I, S. 133) unrichtig dargeftellt.

Die Kuppelkirche in Nocera hat im Mittelraum ein umfäultes, kreisrundes Baffin, das von einer 0,75 m hohen Brüftung und drei inneren Stufen von 0,53 bis 0,33—0,34 m Höhe eingefaßt ift, auf deffen Rand Säulenftrünke ftehen. Der Bau und die angegebenen Maße wurden von mir am 2. Oktober 1907 aufgemeffen. Für die mutmaßliche innere Geftaltung des *Battistero S. Giovanni in Fonte* (Rom, Lateran) vergl. *Dehio* und *v. Bezold* a. a. O. und *Letarouilly* a. a. O. Vol. II. Pl. 230, Textfeite 508.

Abb. 928.



S. Vitale in Ravenna.

Eine andere Zentralkirche aus frühchriftlicher Zeit, *S. Coftanza* in Rom wurde als Grabkirche für die Tochter *Konftantin des Grofsen* erbaut, dann 1256 als Kirche eingerichtet und kann trotz der Ähnlichkeit des Grundriffes mit S. *Maria Rotonda* in Nocera hier nicht in Betracht kommen. Von den vielen mittelalterlichen Baptifterien in Oberitalien kämen als Vorbilder nur die in Florenz, Parma, Cremona, Chiavenna, Piftoja und das durch feine Deckengewölbe intereffante in Pifa in Frage. Aber auch von diefen ift in der folgenden Zeit eine Weiterentwickelung nicht zu fehen. Wir müffen daher wohl fchon zugeben, daß nach dem Abfterben der mittelalterlichen Bauweife mit diefer auch das Bauen befonderer Taufkirchen aufhörte oder wenigftens ftark eingefchränkt wurde, was wohl infolge ritualer Änderungen beim Taufakte fich von felbft ergab. Man wolle z. B. nicht vergeffen, daß die eine oder die andere Seitenkapelle einer mehrfchiffigen oder mit Kapellenkränzen befetzten Kirche als Taufkapelle eingerichtet wurde.

657. Grabkapelle und Grabkirche.

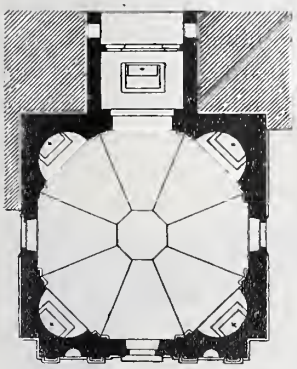
Während diefe Gebäudegattung aufhörte zu fein, blieb die Grabkapelle und Grabkirche nach antikem Vorbild noch in Übung, wofür das erwähnte großartige Millionengrab der *Mediceer* in Florenz heute noch Zeugnis ablegt.

Die Gedächtnismale für große Tote wurden in das Kircheninnere und in die Kreuzgänge verlegt. Der Gebrauch, die Grabftätten in hervorragender Weife zu fchmücken und auszuzeichnen ftarb nicht aus, er veränderte nur feine äußere Form.

658. Votivkapellen.

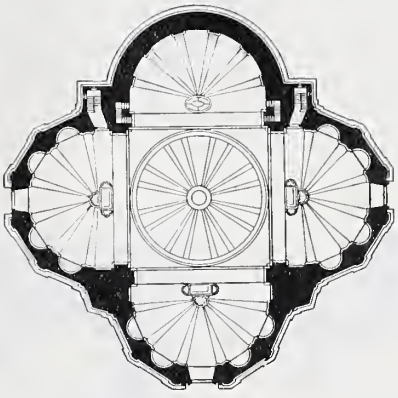
Als Zentralbauten kleinen Stils wären noch ungezählte kapellenartige Freibauten, ohne Turmanlagen, nur durch Kuppeldächer ausgezeichnet, in Betracht

Abb. 929.



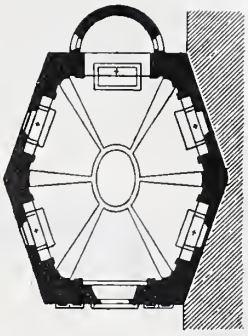
S. Lorenzo in Vineis in Orvieto.

Abb. 930.



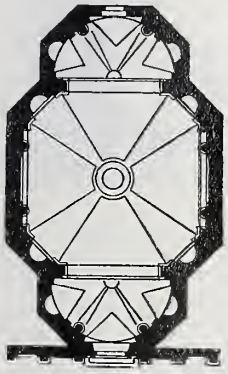
S. Maria della Consolazione in Todi.

Abb. 931.



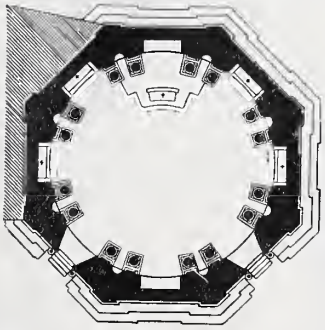
S. Giovanni Evangelista in Orvieto.

Abb. 932.



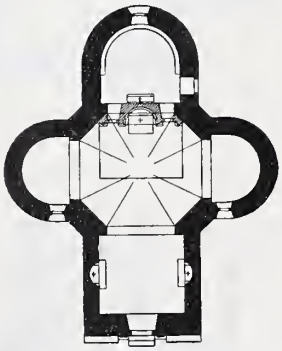
S. Annunziata in Foligno.

Abb. 933.



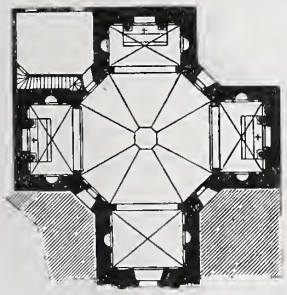
Madonna della Reggia in Fratta.

Abb. 934.



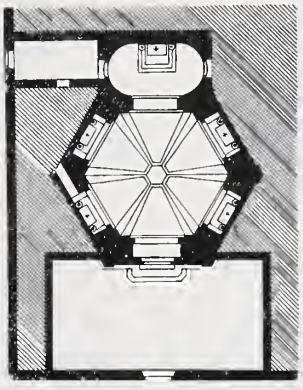
Chiesa Tonda in Spello.

Abb. 935.



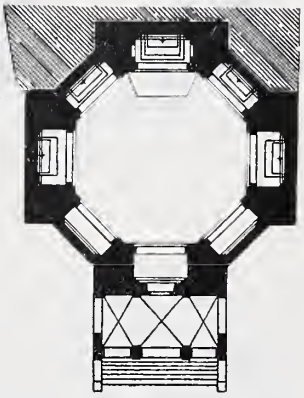
S. Giuseppe in Siena.

Abb. 936.



S. Teresa in Florenz.

Abb. 937.

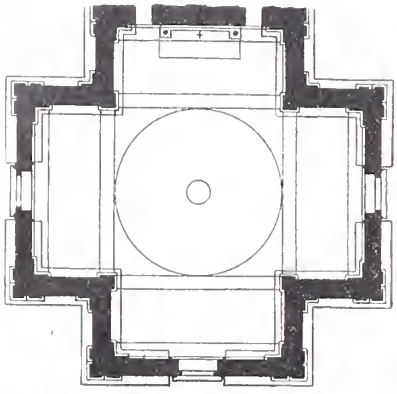


Madonna delle Carceri in Camerino.

zu ziehen, die über ganz Italien zerftreut und beinahe in jedem Städtchen zu finden find. Manch feltfame Form im Grundriß und Aufriß kommt bei ihnen vor, aber auch viel Intereffantes und Schönes. Bauten in griechifcher Kreuz-

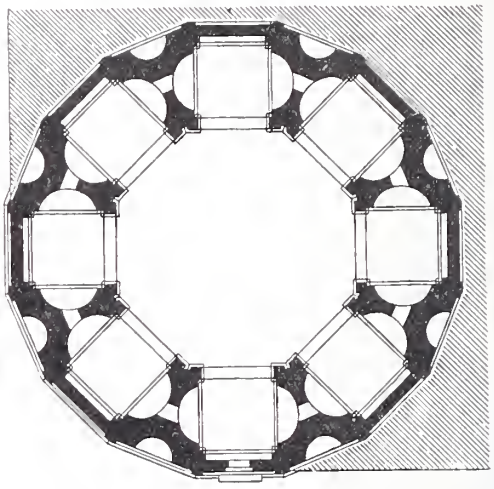
form, Polygone, fechs- und achteckig, das Achteck mit kurzen oder längeren Vorlagen, die innen und außen reine Quadratform, die nur äußere Quadratform bei innerer Rundführung der Umfaſſungswände ſind die üblichſten. Abb. 929 bis 937 geben in Umrißlinien einige ausgeführte Beiſpiele von Grundrißbildungen aus Orvieto, Todi, Foligno, Fratta, Camerino, Spello, Siena und Florenz; weitere ſind durch Abb. 938 bis 941 dargeſtellt.

Abb. 938.



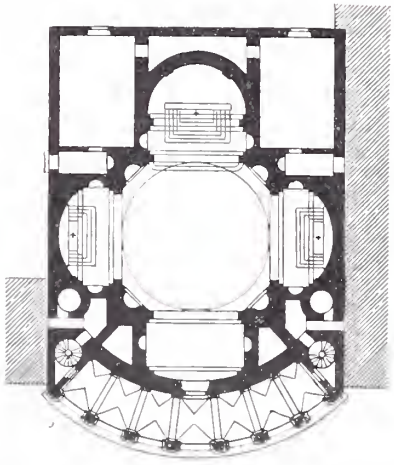
Madonna Maria delle Carceri in Prato.

Abb. 939.



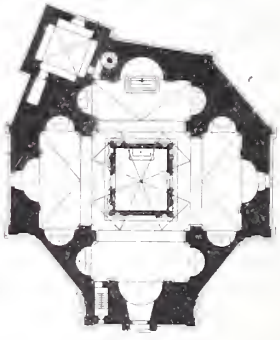
S. Maria degli Angeli in Florenz.

Abb. 940.



S. Maria di Belvedere in Citta di Caſtello.

Abb. 941.

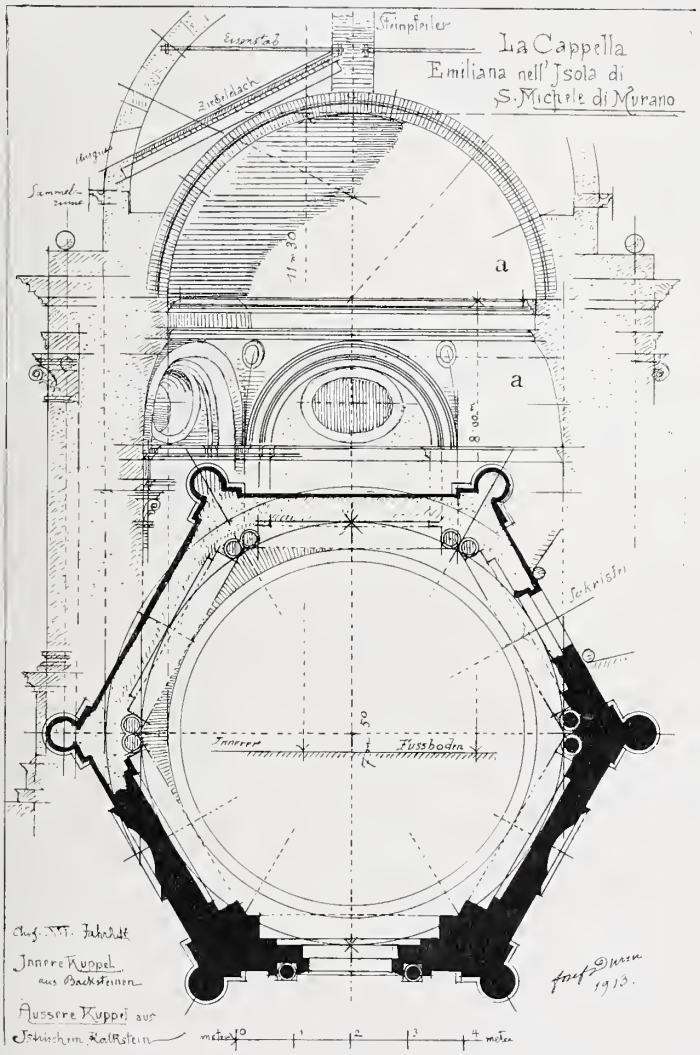


Chiesa della Madonna in Macereto.

Von beſonderem Wert iſt die *Cappella Emiliana nell' Isola di S. Michele di Murano* von ſechseckiger Grundform, ein Bau aus dem XVI. Jahrhundert, deſſen Äußeres aus iſtriſchem Kalkſtein und deſſen innere Raumkuppel aus Backſteinen ausgeführt iſt (vergl. Abb. 942, Grundplan und Vertikalſchnitt). Die äußern Ecken ſind durch kräftig entwickelte, korinthiſche Säulen mit zwei begleitenden Liſenenſtreifen beſonders hervorgehoben und endigen in einem verkröpften Gebälkſtück, das einen Unterſatz mit einer Kugel trägt. Darüber erhebt ſich eine niedrige Attika, über der die halbkreisförmige, äußere Schutzkuppel aus Quaderſteinen hervorragt, durch einen baluſterartigen Aufſatz bekrönt. Im Innern ſind die einſpringenden Ecken durch gekuppelte Säulchen betont, die mit

Halbkreisbogen überſpannt ſind, zwiſchen denen ſich ſteil geführte Pendentifs erheben, die einen kreisrunden Geſimsring tragen, über dem ſich die innere Calotte erhebt (vergl. den Schnitt a bei Abb. 942). Eigenartig iſt das zeltförmige hölzerne, mit Ziegeln gedeckte Schutzdach zwiſchen den beiden Steinkuppeln, das eingedrungenes Regenwaſſer nach außen ableiten ſoll. Vorſicht und geringes

Abb. 942.



La Cappella Emiliana nell'Isola di S. Michele di Murano.

Vertrauen in die eigne Konſtruktion, von dem auch der Pfeiler im Scheitel und die von dieſem ausgehenden radialen Eiſenſtäbe zeugen. — Aber ſchön iſt der kleine Bau doch!

659. Unterkirchen.

Als vollſtändig ausgebaute und in den Formen einer guten Renaiſſance durchgeführte Unterkirche wäre die des Domes in Neapel hervorzuheben, von der *W. Rolfs* a. a. O. Neapel II. mit Recht ſagt, daß ihre innere architektoniſche Ausgeſtaltung „von allen ſpäten Zutaten befreit, in der ganzen Reinheit des Stiles prange“.

Überficht des vorbefprochenen Kirchenmobiliars.

1) Weihwafferbecken.
2) Weihbrunnen (*Lavabo*).
3) Taufbrunnen.
4) Kanzeln:
   a) hängende Kanzeln,
   b) Stehkanzeln,
   c) Predigtkanzeln am Äußern.
5) Tabernakel für das heilige Öl (*dell' Olio Santo*).
6) Sakramenthäuschen (Tabernakel, Ciborien).
7) Hauptaltar.
8) Ciboriumaltäre.
9) Bilderaltäre.
10) Skulpierte Wandaltäre.
11) Seitenaltäre.
12) Tifchaltar.
13) Altäre mit feften Wandbildern
14) Altarfchmuck:
   a) Kreuz,
   b) Leuchter,
   c) Oflerkerzenleuchter.
15) Ewige Lampen.
16) Kronleuchter und Wandarme.
17) Reliquienbehälter.
18) Heilige Gefäße.
19) Stuhlwerk und Getäfel.
20) Lefe- und Vorfängerpulte.
21) Beichtftühle.
22) Orgelbalkone und Orgelprofpekte.
23) Sängertribünen.
24) Altarfchranken und Kommunionbank.
25) Bifchofsftühle.
26) Kapellen- und Chorfchranken.
27) Kapellen-, Querhaus- uud Chorabfchlüffe.
28) *Santa Casa*.

Ein Fülle von Abbildungen diefer und verwandter Gegenftände find in den Heften der *Collezione di Monografie illustrate*, Serie »*Italia artistica*«, *diretta da Corrado Ricci*, enthalten, fowie auch Darftellungen von Stickereien, Altardecken, Meßgewändern ufw.[343]).

XXVI. Abfchnitt.

Grabmäler innerhalb der Kirchen, Epitaphien und Kenotaphien.

600. Grabmäler, Epitaphien und Kenotaphien.

Die Sitte, die Verftorbenen geiftlichen und adeligen Standes in Kirchen zu begraben und die Stätte durch Denkmäler zu bezeichnen, geht durch das ganze chriftliche Mittelalter[344]) und reicht bis in die fpäteftе Zeit der Renaiffance hinein. Bald alfo ift es eine hohe Prieflerfchaft, wie in Rom, bald eine kriegerifche Ariftokratie, wie in Neapel und Venedig, dann find es Heroen der Wiffenfchaft und der Kunft oder hervorragende Staatsmänner (*S. Croce* in Florenz), für welche folche künftlerifch zu geftaltende Erinnerungszeichen zu befchaffen waren.

Der Form nach haben wir es mit liegenden oder ftehenden Denkmälern zu tun, von denen die letzteren mehr der fpäteren Zeit angehören. Die Begräbnisftellen werden bei diefen gekennzeichnet durch Stein- oder Bronzeplatten, die mit dem Fußboden in der gleichen Höhe liegen. Die fog. Tumben (*Tumba*) find aufgemauerte, mit einem Stein oder einer Metallplatte bedeckte oder ganz aus Metallplatten zufammengeftellte, über dem Fußboden erhobene Grabmäler: dabei kann die Tumba freiftehend oder mit einer Seite an die Wand gerückt, auch nach Art der Arkofolien der Katakomben nifchenartig überbaut fein. Hierzu find auch die „bahrenartigen", auf Säulen oder Tiergeftalten

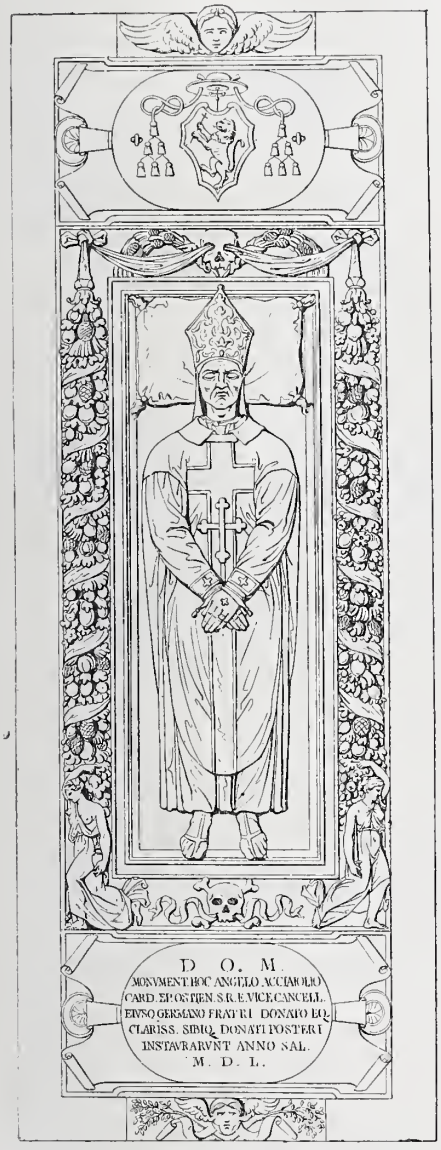
[343]) Bis jetzt find über 60 reich und gut illuftrierte Bändchen erfchienen. Die große Monumentalkunft fteht in diefen im Vordergrund. Skulptur und Malerei, Städteanfichten find aber nicht vernachläffigt. Der Text ift umfaffend und gediegen. Die beften italienifchen Kunftforfcher haben bei dem Unternehmen mitgewirkt, wie *Malaguzzi-Valeri* und viele andere Namen von gutem Klang. Die Ausftattung ift elegant und fchön, vortrefflich auch die Auswahl und Wiedergabe der Bilder. Jedem Fachmann, aber auch jedem gebildeten Laien find fie zu empfehlen.

[344]) Siehe: Otte, a. a. O., Bd. I, S. 334.

ruhenden Stein- oder Metallgrabmäler zu rechnen, die noch dem Ausgang des Mittelalters angehören.

Epitaphien und Kenotaphien, die zum Gedächtnis an die Verſtorbenen an den Wänden und Pfeilern der Kirchen und Kreuzgänge aufgerichtet wurden, gehören zur Gattung der ſtehenden Grabmäler.

Abb. 943.



Grabmal des *Acciajuoli* in der *Certosa* bei Florenz[345]).

Was die Gotik auf dieſem Gebiete in Italien geſchaffen, iſt meiſt manieriert, gegenüber dem, was die Renaiſſance hervorbrachte. Jene fand ſich mit dem Sarkophag auf Säulen oder Tragfiguren mit oft kaum mehr ſichtbaren, hochangebrachten, liegenden Statuen ab, oder auch mit einem auf Säulen ruhenden Tabernakel mit einem tiefliegenden Gemälde. Statuetten kamen wegen allzuhoher Aufſtellung nirgends recht zur Geltung; auch die einen ſteinernen Vorhang ziehenden Engel waren nicht die glücklichſte Beigabe.

Mit dieſem Vermächtnis rechnete die Renaiſſance; ſie geſtaltete aber das Vorhergegangene „ſchön, ſinnvoll und in vernünftigen Verhältniſſen“ um. Zu dieſer Erbſchaft kam auch noch die ſehr viel ältere der Antike, die zuſammen nicht ohne Einfluß auf dieſe beinahe reichſte und wundervollſte Kunſtleiſtung der italieniſchen Renaiſſance geblieben ſind.

Architektur und Skulptur teilen ſich gleichmäßig in die Arbeit, wobei die verſchiedenſten Geſteinsarten, vom ſchlichten Sandſtein und einfarbigen hellen Marmor bis zu den buntgefärbten koſtbaren Sorten und harten Graniten oder Porphyren, zur Verwendung kamen.

Neben ihnen iſt es die Bronze allein oder dieſe in Verbindung mit koſtbarem Geſtein, welche noch Verwendung gefunden hat, wie z. B. am Sarkophag des *Giovanni e Piero de' Medici* in *S. Lorenzo* zu Florenz von *Andrea Verrocchio*[346]).

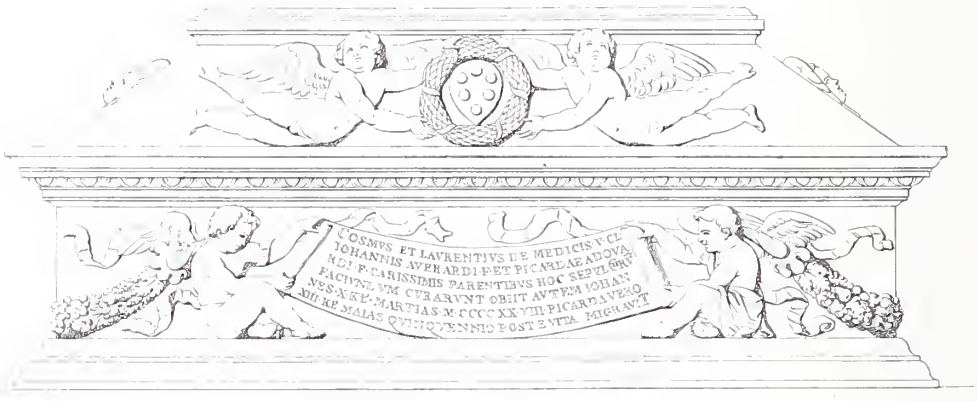
In der frühen Zeit ſpielt bei den Denkmälern ſowohl die vergängliche, als auch die monumentale Polychromie eine Rolle, indem neben dem weißen Marmor dunkelrote Porphyre, namentlich in Form von Füllplatten (Grabmäler in der *Badia* und in *S. Croce* zu Florenz), zur Anwendung kommen, oder es werden heraldiſche Farben auf den Marmor auf-

[345]) Vergl.: Gozzini, V. *Monumenti sepolcrali della Toscana.* Florenz 1819. Taf. 13.
[346]) Fakſ.-Repr. nach ebendaſ.

getragen, befonders Blau, Rot und Gold, wobei noch die Wappenfchilde in den Hausfarben prangen (Grabmäler in *Araceli* und *S. Prassede* [1474] in Rom) und die Wandflächen hinter den Sarkophagen braunrot gefärbt find. Die aus Stein gemeißelten Bahrtücher auf den Paradebetten zeigen vielfach flach dargeftellte Stoffmufter, die vergoldet von blauem Grunde fich abheben (Florenz).

Das herrfchende Motiv, welches bei den Grabmälern der Renaiffance durchgeht, ift in der Regel eine nicht allzu tiefe Nifche, in der unten der Sarkophag aufgeftellt ift, auf dem unmittelbar oder auf einem zierlichen Paradebett die Figur des Verblichenen ruht. Den halbrunden Abfchluß der Nifche fchmückt eine Madonna mit Engeln oder Schutzheiligen in Hochrelief gearbeitet. Die Endigungen der Sarkophage, die Bogenkämpfer und die Bogenfcheitel find mit Statuetten oder Putten befetzt. Die Umrahmungen der Nifchen find in Florenz beinahe durchweg als korinthifche Pilafter ausgebildet; in Rom durch kleine

Abb. 944.



Grabmal des *Giovanni de' Medici in S. Lorenzo* zu Florenz[316]).

Nifchen belebt, in Form von Säulen mit Figuren oder als triumphbogenartige Wanddekoration treffen wir fie in Venedig.

Als Tumba ift das fchöne Grabmal des *Angelo Acciajuoli* in der *Certosa* bei Florenz aus Marmor gemeißelt, ein Werk von 1550, angeblich von *Donatello* und *Giuliano da Sangallo* (Abb. 943[315]), dem als Höchftes die von *Antonio Pollajuolo* 1493 in Erz gegoffene Tumba des *Sixtus IV.* in *St. Peter* zu Rom gegenüberfteht. Auf einem Paradebett liegt die Geftalt des Papftes im großen Ornat mit der Tiara auf dem Haupte; vier Wappen finden fich an den Ecken und fechs allegorifche Figuren auf der wagrechten Fläche des Bettes. An den Seitenwandungen find, durch liegende, zum Teile in Löwentatzen endigende Konfolen getrennt, je drei Reliefs figürlichen Inhaltes an den Langfeiten und je zwei an den Schmalfeiten angebracht — das Ganze ein ernftes, großartiges Werk von ergreifender Schönheit!

Den antiken Sarkophag verwertet *Donatello* in dem Grabmal des *Giovanni de' Medici* in der Kirche *S. Lorenzo* zu Florenz (Abb. 944[316]), und *Francesco da Sangallo* erinnert in feinem für *Angelo Marzi* in der *Annunziata* zu Florenz (1546) gelieferten Denkmal, mit der auf den rechten Arm geftützten, ausgeftreckten Figur des Verftorbenen auf einfach gegliedertem Sarkophag, an etruskifche Vorbilder, allerdings in einer fehr verfeinerten Auffaffung (Abb. 945[316]).

Der gleiche Meifter nimmt auch die römifche Aedicula mit der fitzenden Figur für fein Bifchofsgrabmal (1560) in Anfpruch (Abb. 946[346]).

Ebenfo bleibt *Lucca della Robbia* in feinem einfach fchönen Denkmal für *Benozzo Federighi* (1450) in *S. Francesco di Paola* zu Florenz am antiken Sarkophag

Abb. 945.

Grabmal des *Angelo Marzi* in der *Annunziata* zu Florenz[346].

haften. Auf den Sarkophagdeckel ift die Statue des Verftorbenen im Ornat mit der Mitra auf dem Haupte gebettet, im Hintergrund der Nifche fieht man reliefierte Halbfiguren des Erlöfers, der Maria und eines Heiligen; Blumengewinde umziehen die Nifche an vier Seiten auf flachem Rahmen, den ein etwas dürftiges

Abb. 946.

Grabmal des *Paolo Giovio* in *S. Lorenzo* zu Florenz[346]).

Gefims abfchließt. Hier liegt eine größere Weihe, ein tieferer Ernft in diefer frühen Schöpfung als in allen fpäteren Prunkftücken (Abb. 947[346]). Mit einem gefchloffenen, auf Konfolen ruhenden Sarkophag und der Aufftellung einer

Büſte des Verſtorbenen begnügt ſich *Mino da Fiesole* bei ſeinem Biſchofsgrabmal im Dome ſeines Heimatsortes (Abb. 948[346]); das Ornament iſt dabei von größter Feinheit, zart und ſchön entworfen und ausgeführt.

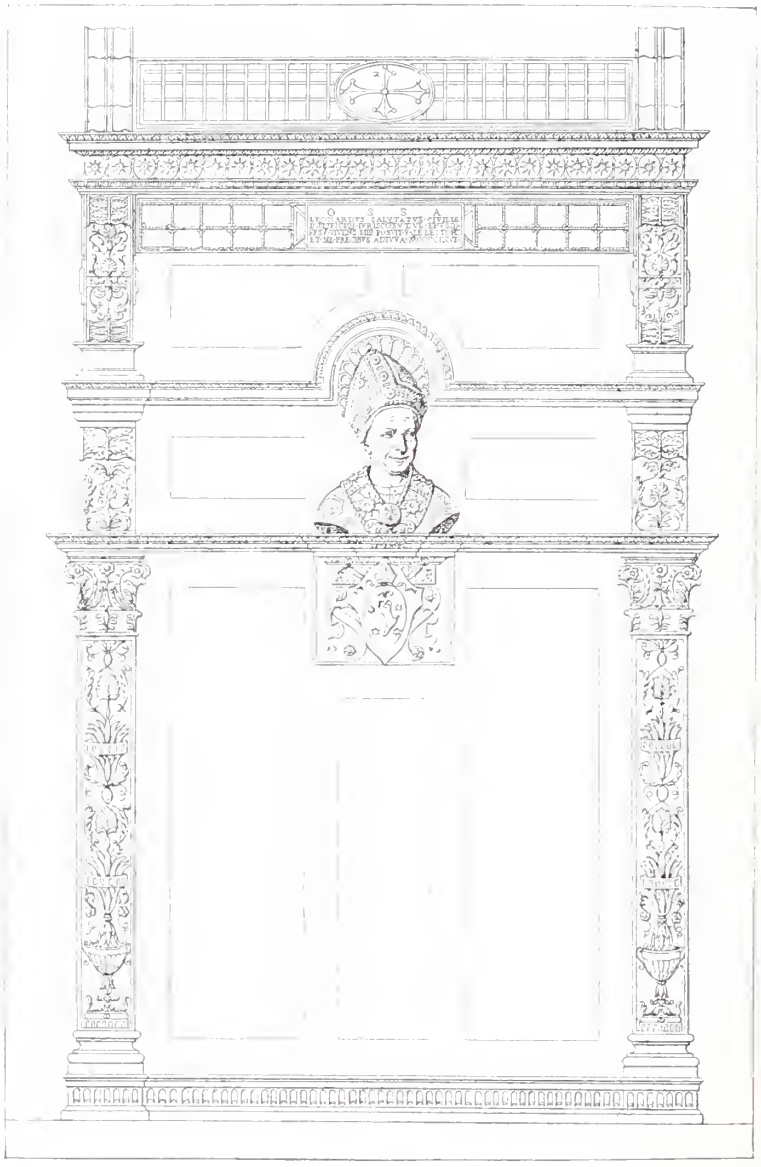
Abb. 947.

Grabmal des *Benozzo Federighi* in *S. Francesco di Paola* zu Florenz[346].

In den Fehler der Gotik verfällt *Donatello* bei ſeinem Grabmal für Papſt *Johann XXIII.* im *Battistero* zu Florenz. Er ſchafft ſich einen von Niſchen mit Figuren und Pilaſtern belebten, echten Renaiſſancebau, über dem auf Konſolen der einfache Sarkophag mit dem antikiſierenden Paradebett und der liegenden

Geſtalt des Papſtes ruht, die aber an zu hoher Aufſtellung im Verhältnis zum Ganzen leidet. Das Madonnenbild in der Muſchel iſt ſchön, aber das Detail der Muſchel ſelbſt zu groß und der ſteinerne Vorhang keine glückliche Beigabe (Abb. 949[346]). An dieſer leidet auch das Grabmal des Kardinals von Portugal (1459)

Abb. 948.



Biſchofsgrabmal im Dom zu Fieſole[346].

in *S. Miniato* bei Florenz (Abb. 950[346]), bei dem aber die tiefere Stellung des Sarkophags mit dem Paradebett zu loben iſt.

Ernſt und gut im Aufbau und in den Einzelheiten bleibt wieder *Mino da Fiesole* im Grabmal für den *Marchese Ugo* in der *Badia* zu Florenz, bei dem die Seitenfelder der Niſchenwand und die Zwickel beim Rundmedaillon mit der

Madonna aus rotem Porphyr ausgeführt ſind, während alles übrige aus weißem Marmor gearbeitet iſt (Abb. 951[346]).

Dieſem verwandt iſt das Denkmal der Florentiner Brüder *Bonsi* im Atrium von *S. Gregorio* in Rom, nach *Burckhardt* „eines der ſchönſt geordneten der ganzen Renaiſſance“. Die Büſten der beiden Brüder ſind in Rundniſchen des Unterbaues aufgeſtellt, auf dem ein truhenartig gebildeter Sarg ſteht und über dieſem, als Wandreliefs ausgeführt, die Madonna mit dem Kinde, rechts und links davon ein ſtehender betender Engel. Das ſtrenge, halbrunde Tympanon weicht hier einer auch an anderen Monumenten wiederkehrenden Muſchel mit dem Florentiner Wappen; die Ecken ſind durch Baluſter ausgezeichnet (Abb. 952); die Arabesken ſind von beſonderer Feinheit.

Abb. 949.

Grabmal des Papſtes *Johann XXIII.* im *Battistero* zu Florenz[346].

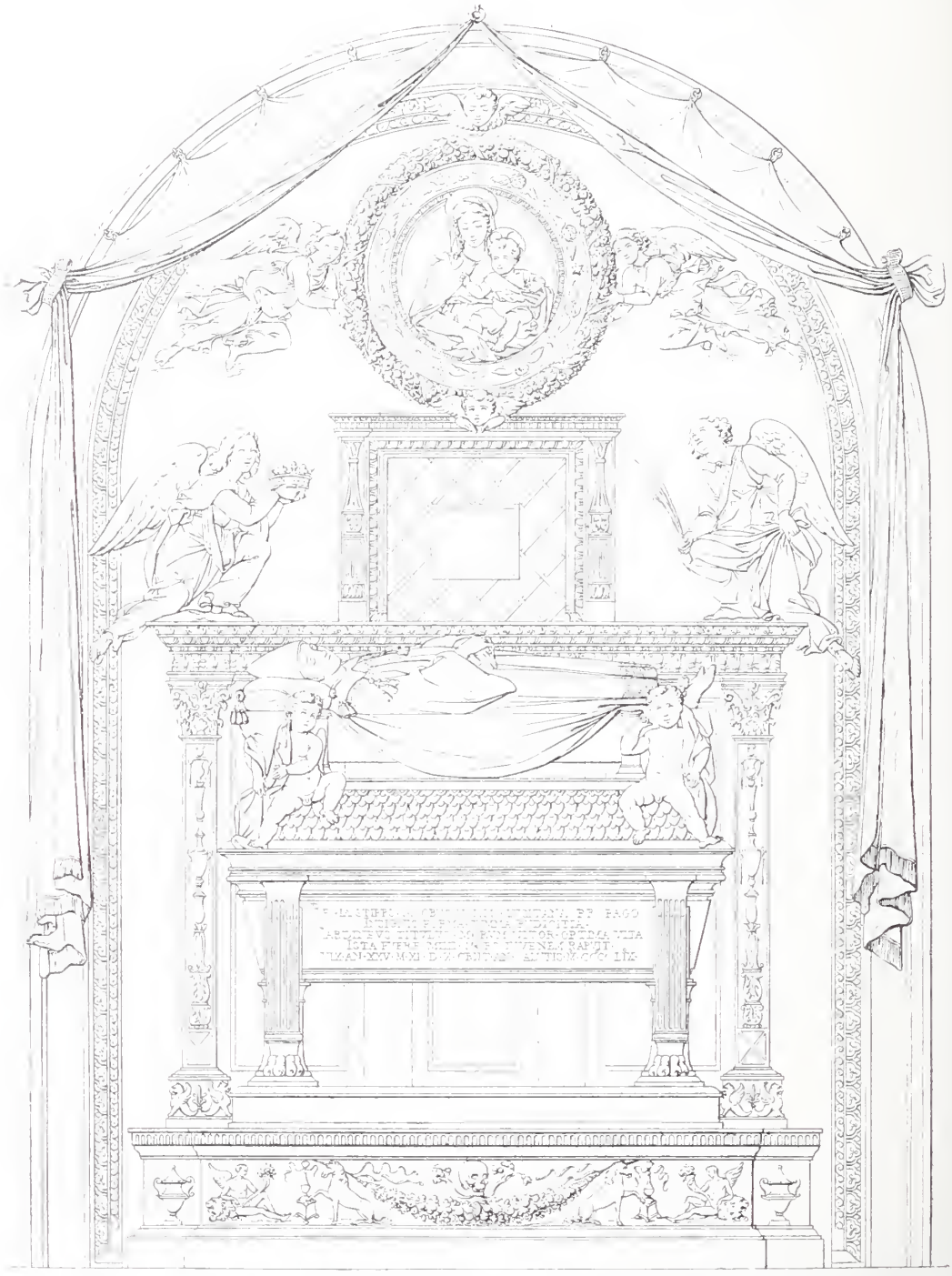
Den höchſten dekorativen Schwung und Stil, „der durch griechiſche, nicht bloß römiſche Muſter geläutert iſt“, erſcheint in dem von *Desiderio da Settignano* ausgeführten Grabmal des *Marzuppini* in *S. Croce* zu Florenz (1450). „Hier iſt alle Willkür verſchwunden; die glücklichſte Unter- und Überordnung macht auch den vollſten Reichtum genießbar. Was ſpäter vielleicht nicht wieder in dieſer Reinheit und Pracht erreicht wurde, iſt vorzüglich das Rankenwerk am Sarkophag“[347]. (Siehe Abb. 214 [S. 263] und im Vergleich das Ornamentenwerk an der *Biga* des Vatikans.)

Die bedeutendſte und letzte Form, welche das architektoniſch angelegte Wandgrab erreichen konnte, in der auch der Triumphbogen wie nirgends anders mit dieſer leichten Majeſtät behandelt iſt, erkennt *Burckhardt* den Prälatengräbern im Chor von *S. Maria del Popolo* in Rom zu, vom großen *Andrea Sansovino* (1505) entworfen

[347]) Vergl.: Burckhardt, J. Der Cicerone etc. Baſel 1860. S. 231.

und ausgeführt; die Arabesken gehören zu dem Allerfchönften der ganzen Renaiffance[348]). Außer diefen Kunftwerken find in Rom noch das plaftifch

Abb. 950.



Grabmal des Kardinals von Portugal in *S. Miniato* bei Florenz[346]).

[348]) Veröffentlicht bei: LETAROUILLY, a. a. O.

und dekorativ ausgezeichnete Grabmal *Savellis* (1498) in *Araceli*, dann dasjenige des *Petrus Ferrix* im erſten Kloſterhof von *S. Maria sopra Minerva*, ferner jenes des *Pietro Riario* (1474) im Chor von *S. S. Apostoli* und im Kreuzgang von *S. Maria della Pace* das Grabmahl des Biſchofs *Bocciaccio* (1497) zu nennen und mit dieſen noch hundert andere von gleichem künſtleriſchem Wert, die hier nicht alle namentlich angeführt werden können.

Abb. 951.

Grabmal des *Marchese Ugo* in der *Badia* zu Florenz[346]).

In der *Certosa* bei Pavia iſt es die Tumba des *Giovanni Galeazzo Visconti* unter einem zweigeſchoſſigen Sacellum, von *Giacomo Christoforo Romano* und *Benedetto Briosco* begonnen (beide haben ihre Namensinſchrift am Denkmal hinterlaſſen, der eine am Hauptgeſimſe, der andere am Sockel der Madonnenſtatue) und unter Mitwirkung des *Galeazzo Alessi* und des *Bernardino da Novate* (1492—1569) vollendet (Abb. 953[349]), welche uns noch ganz beſonders feſſelt.

Von römiſchen und griechiſchen Motiven ſtark beeinflußt iſt das Denkmal des *Strozzi* in *S. Andrea* in Mantua (1529), bei dem der Sarkophag mit der ausgeſtreckt liegenden Statue des Verſtorbenen auf einer mit Geſimſen umſäumten Platte ruht, die von vier Karyatiden getragen wird. Sie erinnern in Geſtalt und Haltung an ein bekanntes griechiſches Marmorwerk im *Museo Nazionale* zu Neapel oder an diejenigen des *Erechtheion* auf der Burg von Athen. Auf einer ornamentierten, gemeinſamen Plinthe ſtehend, geben ſie dem Werk ein eigenartiges Ausſehen von beſonderem Reize (Abb. 954).

Man wird dabei an eine verwandte Schöpfung erinnert, an das Grabmal des *Caraciolo* in *S. Giovanni* zu Carbonaro, das dem *Andrea di Ciccione* zugeſchrieben wird. An Stelle der weiblichen Figuren treten aber hier drei an

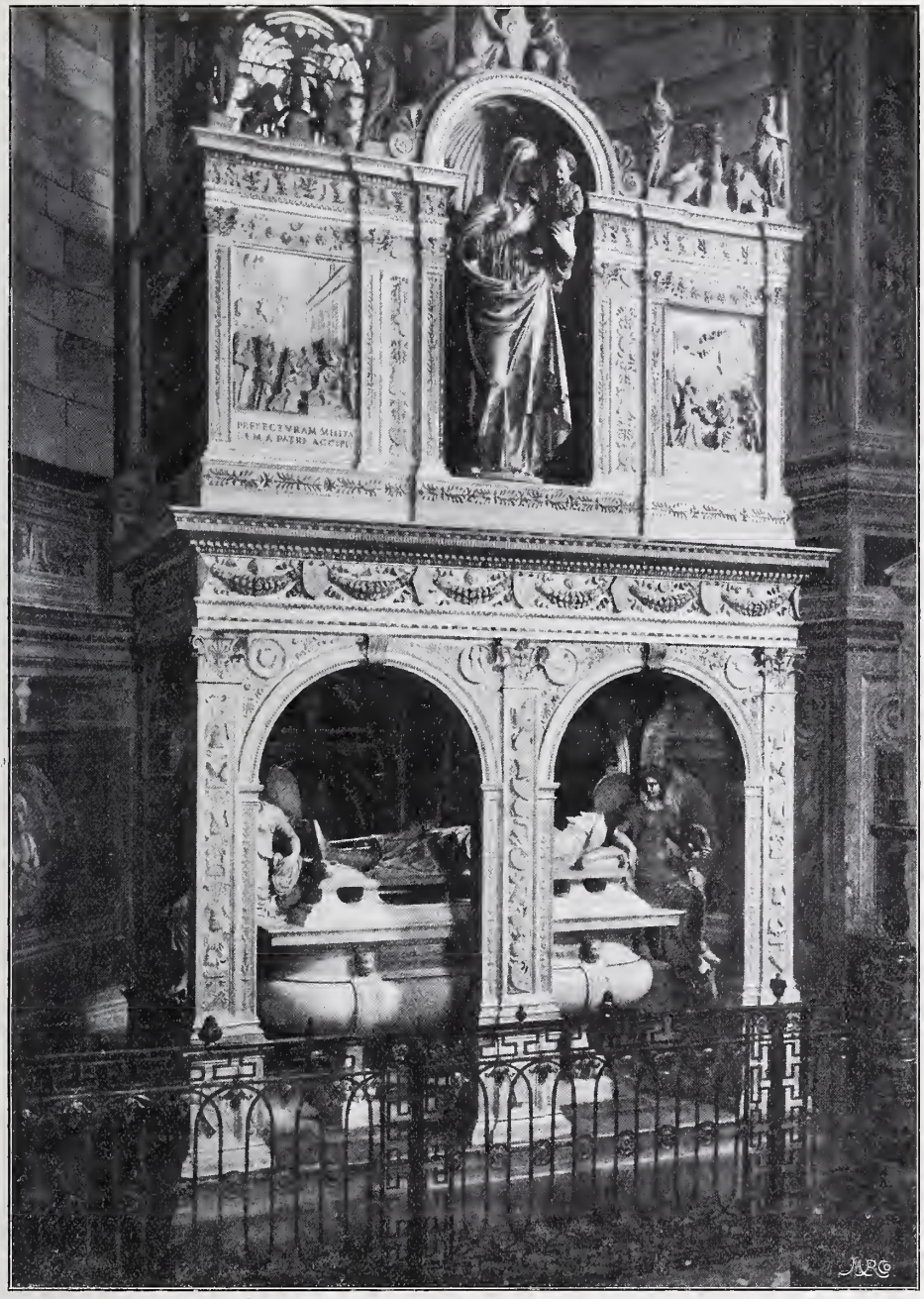
[349]) Nach Angabe von *Beltrami* (a. a. O., S. 103 ff.).

Abb. 952.

Grabmal der Brüder *Bonsi* in *S. Gregorio* zu Rom.

vierkantige Pfeiler ſich lehnende Gewappnete, die mit den Stützen, wie bei der *Incantada* zu Salonichi, aus einem Stück gearbeitet ſind und mit dieſen zu-

Abb. 953.



Tumba des *Visconti* in der *Certosa* bei Pavia[349]).

ſammen die Träger bilden, auf denen der mit Niſchenfigürchen geſchmückte Sarkophag ruht; ſeine Vorderflächen ſind mit den ſpätrömiſchen, einen Kranz haltenden, ſchwebenden Figuren verziert.

Auch das 1793 nach Iſola Bella überführte Denkmal des *Giovanni Borromeo*, eine glänzende Leiſtung des Übergangsſtils, zeigt das ähnliche Motiv bei Anwendung von je drei figurierten Pfeilerſtützen an den Langſeiten, die den reich

Abb. 954.

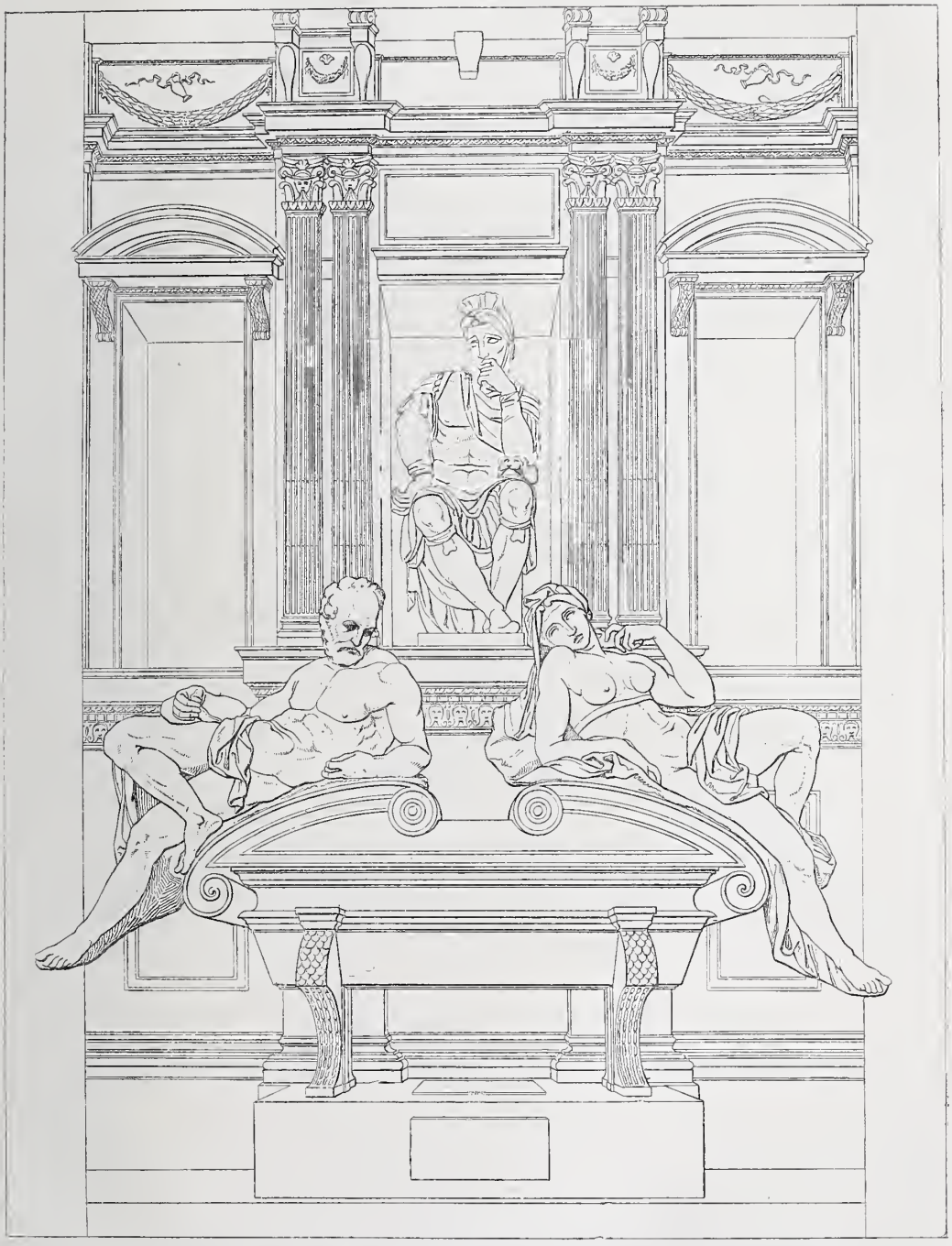
Grabmal des *Pietro Strozzi* in *S. Andrea* zu Mantua.

ſkulpierten Sarkophag tragen[350]). Dieſer Teil der Arbeiten wird dem *Amadeo* zugeſchrieben; nach urkundlichen Überlieferungen arbeitete an dieſem Monument *Antonio Patti* 1475—79.

[350]) Abgebildet in: Meyer, a. a. O., Bd. II, Taf. X.

Unter Hinweglaſſung der Figuren bei den viereckigen korinthiſierenden Freiſtützen, aber mit einer Bogennifche über dem Sarkophag, in der fich die

Abb. 955.

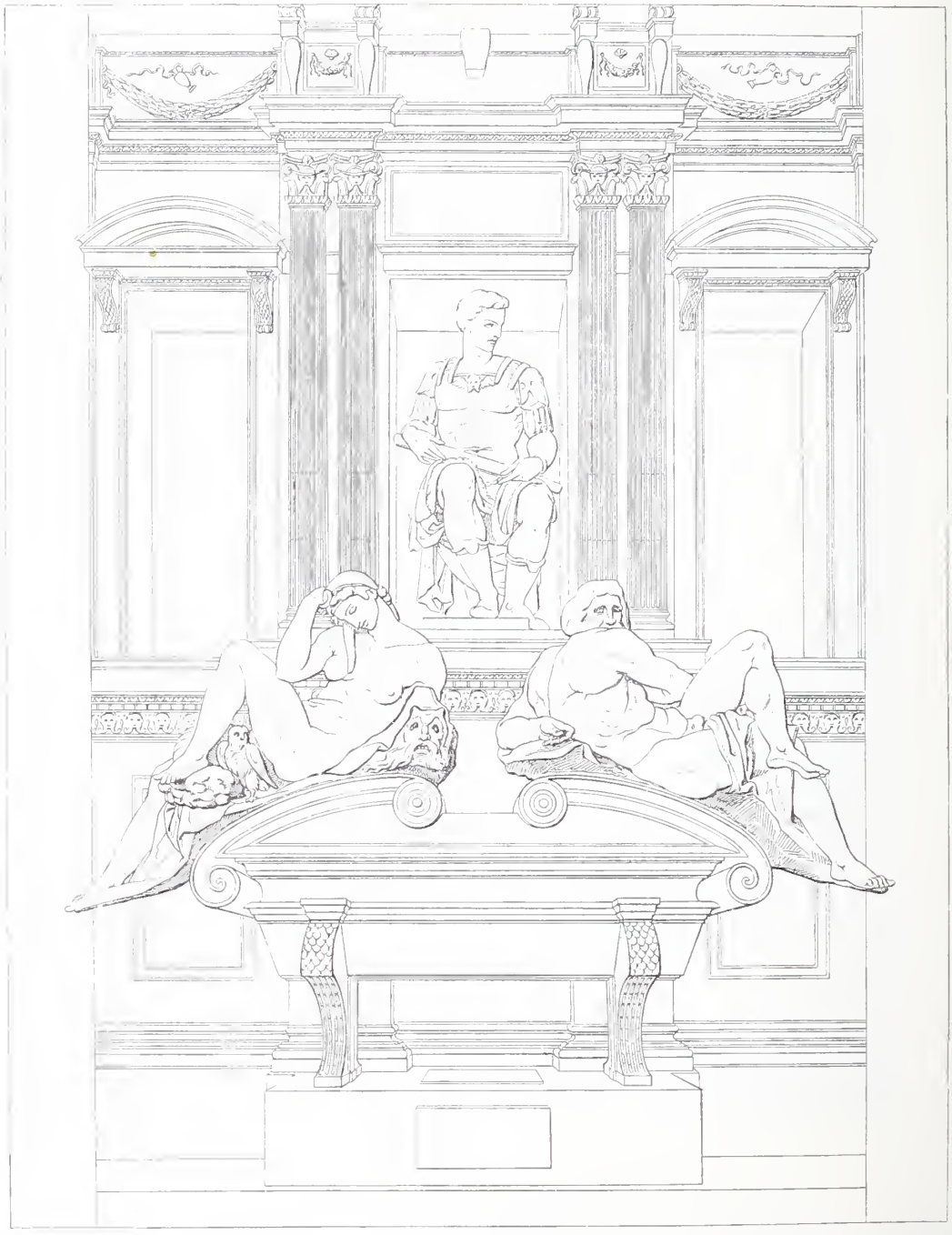


Grabmal des *Lorenzo de Medici in S. Lorenzo* zu Florenz von *Michelangelo*[346]).

Reiterfigur des Helden befindet, ift das Grabmal des *Colleoni* von *Amadeo* in Bergamo entworfen.

An diefe Gruppe fchließt fich noch das Grab des Dogen *Mocenigo* in *S. S. Giovanni e Paolo* in Venedig an, bei dem in einer Nifche ftatt der Figuren-

Abb. 956.



Grabmal des *Giuliano de Medici* in *S. Lorenzo* zu Florenz von *Michelangelo*[346]).

pfeiler Freifiguren den Sarkophag tragen, während mit Rückficht auf den erhöhten Standort die Statue des Dogen auf dem emporgehobenen Sarge ftehend gebildet ift.

Als Repräſentant der großen Venezianer Grabmäler, die als ſäulengeſchmückte Triumphbogen mit Figurennischen ausgeführt ſind, darf das des Dogen *A. Vendramin* in *S. S. Giovanni e Paolo* genannt werden.

Sitzende, liegende und ſtehende Figuren befinden ſich auf dem Sarkophag, ſogar der Reitersmann hoch zu Roſſe (ſeines Gewichtes wegen z. B. in Bergamo aus vergoldetem Holz ausgeführt), fehlt nicht.

Das Grabmal vom Ende der erſten Hälfte des XVI. Jahrhunderts bis in die Barockzeit zeigt als typiſche Form einen großen Sarkophag mit allegoriſchen Figuren innerhalb einer Wandarchitektur mit der Porträtſtatue des Verblichenen. Als genialſte Leiſtung dieſer Art gelten die Wunderwerke des *Michelangelo* in der Sakriſtei von *S. Lorenzo*, die ſog. *Mediceer*-Gräber in Florenz (Abb. 955 u. 956[346]). „Architektur und Skulptur ſind ſo zuſammengedacht, als hätte der Meiſter aus ein und demſelben Tone Sarkophage, Statuen, Pilaſter, Simſe, Niſchen, Türen und Fenſter vormodelliert. Höchſte Einheit von Raum, Licht und Formen“ — ein Urteil, dem jeder gerne zuſtimmen wird. Nach dem gleichen Grundgedanken ſind die Papſtgräber innerhalb der genannten Zeit in *St. Peter* ausgeführt[351]), wobei das *Paul's III.* (1549) mit den wunderbar ſchönen halbliegenden Figuren der Klugheit und der Gerechtigkeit von *Guglielmo della Porta* als das gediegenſte bezeichnet werden muß.

Die Gräber in der *Cappella dei Principi*, der Grabſtätte der Großherzoge aus dem Hauſe *Medici* in Florenz (1604 erbaut) zeigen in ſechs Niſchen die prächtigen und in koloſſalem Maßſtab ausgeführten Granitſarkophage der Fürſten von *Cosimo I.* bis *Cosimo III.* (1575—1723) und darüber Niſchen mit zum Teil vergoldeten Erzſtatuen — ein in der Form ſchwaches, aber in der Koſtbarkeit der Materialien und der Größe des Maßſtabes alles überbietendes Ausklingen des michelangelesken Gedankens. 22 Millionen Lire ſollen für dieſen Zweck aus den Privatmitteln des Geſchlechtes, nicht durch Steuern, aufgewendet worden ſein!

Außer aller Linie ſteht, was das Lebenswerk *Michelangelos* werden ſollte, das Grabmal *Julius II.*, von dem nur Skizzen und Einzelfiguren (in *S. Pietro in Vincoli* zu Rom) auf uns gekommen ſind[352]).

661. Glocken.

»*Vivos voco, Mortuos plango, Fulgura frango!*« Die Glocken ſind weithintönende, metallene Apparate, die hoch gehängt, geſchlagen oder in Bewegung geſetzt, als Weck-, Warnungs- und Rufezeichen für größere Menſchenmengen dienten. Für den Weckruf ſind ſie in Form von Klingeln ſchon im alten Rom im Gebrauch geweſen und in der chriſtlichen Zeit dienten ſie kirchlichen Zwecken. Die älteſten waren wohl klein und aus Blech zuſammengenietet, obgleich auch frühe ſchon gegoſſene Glocken erwähnt werden.

Das IX. Jahrhundert iſt die Zeit der allgemeinen Verbreitung des kirchlichen Glockengebrauches. In der Halle des Obergeſchoſſes des *Bargello*-Muſeums in Florenz ſind ſieben Stück aufgeſtellt, die alle eine langgeſtreckte Tulpenform mit den üblich gewordenen Randprofilierungen zeigen, deren älteſtes Stück die Jahreszahl MCLIII trägt, während andere die Jahreszahlen MCCCLXXXIIII und MCCCCXXXX haben. Bei einigen ſind die Klüpfelhalter durch Splintbolzen am Boden, nach außen ſichtbar, feſtgemacht, bei anderen mittels Schrauben. Ihr bildneriſcher Schmuck war im Mittelalter ſehr beſcheiden; er beſchränkte ſich meiſt auf wenige Leiſtenprofile und Inſchriften.

[351]) Veröffentlicht in: Simil, a. a. O.

[352]) Vergl.: *Album Michelangiolesco dei Disegni Originali riprodotto in Fotolitografia.* Florenz 1875.

Eine reicher geſchmückte Glocke iſt am oberen Rande mit Feſtons, weiter unten mit einem Puttenfries verziert; als Gießer iſt der Florentiner Meiſter *Giovanni M. Cenni* angegeben mit der Jahreszahl MDCLXXV. Auf dem ſchiefen Turme in Piſa zeigen einige Glocken das *Medicecr*-Wappen, und eine davon trägt die Inſchrift: *Fusum . Hoc . Oles . Deoque . addictum . Nicolas . Castello . Aedituo. A. D. MDCVI.*

Abb. 957.

Große Glocke der *Peter*'s-Kirche in Rom[353]).

Die Läutevorrichtungen der Glocken ſind etwas umſtändlicher Art. Unter dem Jochholz, das mit eiſernen Zapfen befeſtigt iſt, die in eiſernen Pfannen gehen, iſt ein dreieckiger ſchlittenartiger Holzrahmen befeſtigt, deſſen Spitze nach innen gekehrt iſt und beim Läuten in Bewegung geſetzt wird. Ganz primitiv iſt die Vorrichtung an den fünf Glocken des *Campanile* im Hofe der *Annunziata* zu Florenz; an das Joch iſt ein abwärts gerichtetes Brettſtück genagelt, in das winkelrecht ein Stab geſteckt iſt, an deſſen Ende das Läuteſeil hängt. Dabei darf nicht vergeſſen werden, daß in vielen Kirchen Italiens nicht alle Glocken geſchwungen, ſondern vielfach nur geſchlagen werden.

Ein Prachtſtück an Form und Verzierung iſt die große Glocke von *St. Peter* in Rom (Abb. 957), die 1785 umgegoſſen wurde[353]).

[353]) Fakſ.-Repr. nach: Simil, a. a. O. Siehe Pl. 39. An. 1785 in: Simil, a. a. O. — Der untere Durchmeſſer der Glocke wird zu $2_{,28}$ m angegeben.

XXVII. Abfchnitt.

Kloſter- und Bruderſchaftsgebäude.

662. Klöſter.

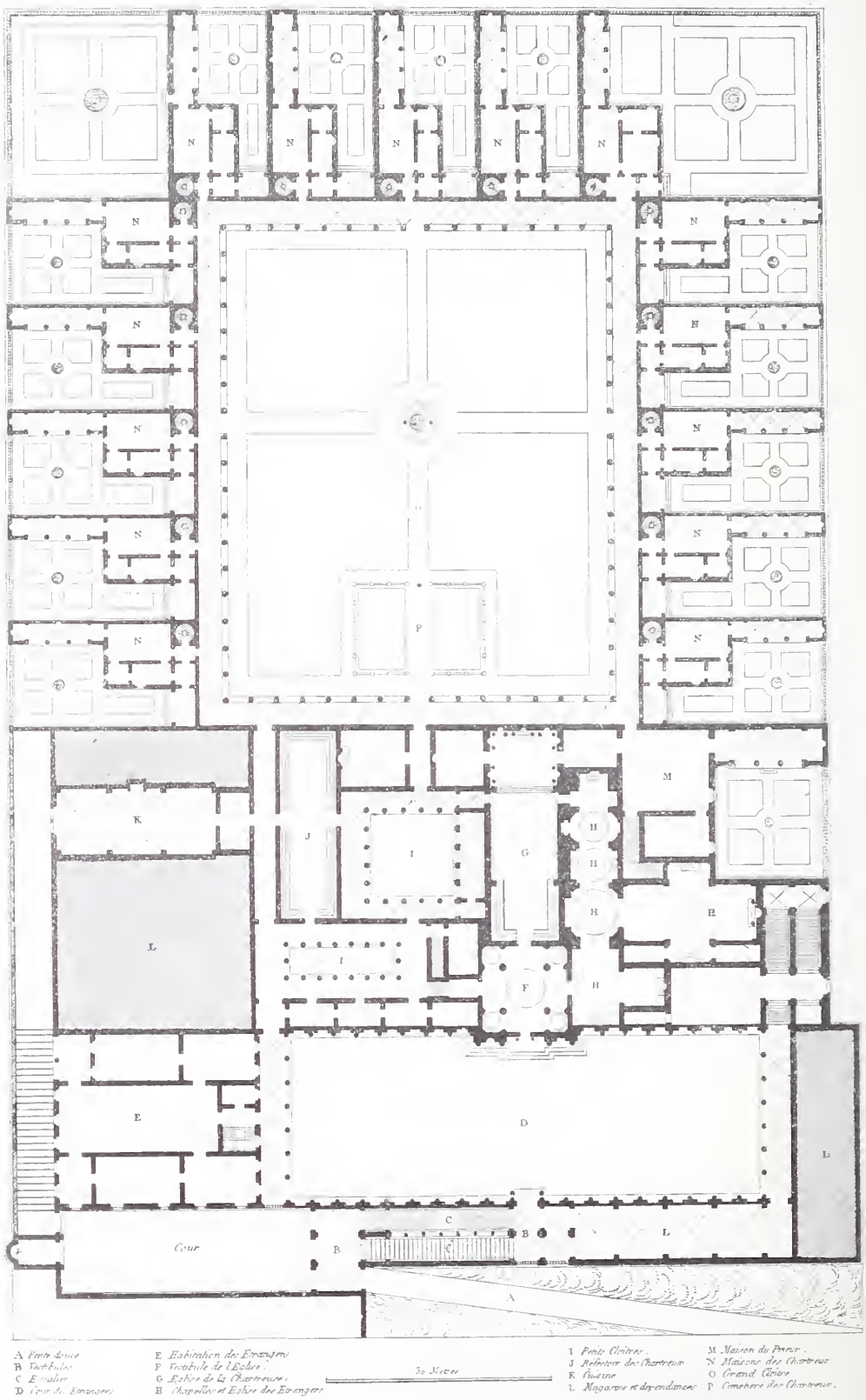
Diesſeits der Alpen hatten im Mittelalter die Kloſterbauten in der Anlage und Ausdehnung ſchon einen hohen Grad von Vollkommenheit erreicht im Gegenſatz zu Italien, wo aus dem XII. bis XIV. Jahrhundert kaum mehr ein Kloſterbau von Bedeutung nachzuweiſen iſt. Dagegen nahm im XV. Jahrhundert die Renaiſſance dieſe Gattung von Bauten wieder auf und führte ſie meiſt größer, ſicher aber viel prächtiger aus, als dies dem Norden vergönnt war. Was die Kloſterbauten begünſtigte und ihnen eine hohe Bedeutung zukommen ließ, das war „die treffliche, rationelle Anlage, die Schönheit und die Vielgeſtaltigkeit des Hallenbaues“, mit dem die Renaiſſance ſo vortrefflich zu wirtſchaften verſtand. In der vielſeitigen architektoniſchen Geſtaltung und Durchbildung der mit Hallen umzogenen Höfe liegt das baukünſtleriſche Schwergewicht dieſer Gebäudegattung.

Dann iſt es aber die Kloſterkirche ſelbſt, deren Sakriſtei und ſonſtige Nebenräume, das Refektorium, der Kapitelſaal, das Dormitorium, auch die Wohnung des Priors, die Bibliothek, welche die Anlage mit ihren notwendigen Wirtſchaftsgebäuden (Scheunen und Stallungen), Krankenſälen, Gaſtwohnungen uſw. zu einer ausgedehnten und höchſt bemerkenswerten machen.

Die Größe der Bauten und ihre Ausſtattung hängt von den Satzungen und dem Reichtum des Ordens ab, dem ſie zu dienen hatten. Die Bettelordenklöſter waren anders eingerichtet als diejenigen der reichen und vornehmen Benediktiner, und jene, welche ihren Brüdern ein ewiges Schweigen auferlegten, mußten andere Wohnungsverhältniſſe ſchaffen als die, welche den Verkehr mit der Außenwelt aufrecht hielten. So ſind z. B. im Kloſter *S. Marco* zu Florenz kleine Schlafzellen, kaum ſo groß als eine moderne Gefangenenzelle, eine neben der anderen auf einen gemeinſamen Korridor mündend, angeordnet, welche den Brüdern zum Wohnen dienten. In den großen Kartäuſerklöſtern (*Certosa* bei Pavia und bei Florenz) bilden kleine Häuschen, beſtehend aus zwei Zimmern, einer Loggetta, Treppe zum Bodenraum, mit Gärtchen, ein für ſich abgegrenztes kleines Beſitztum zu beſchaulichem Aufenthalt, eines neben dem andern angelegt und zuſammen um einen großen ſonnigen Hof gruppiert (ſiehe den Grundriß der *Certosa* bei Pavia (Abb. 959[354]) und Abb. 958: Grundplan der *Certosa* bei Florenz[355]), im einzelnen nicht ganz zuverläſſig). Vorzüglich in allen Teilen erhalten, geben beide Kloſteranlagen heute noch ein zuverläſſiges Bild deſſen, was die Erbauer vor Jahrhunderten gewollt haben. Auch die dritte *Certosa* in Oberitalien, jene bei Piſa, mit den barocken Gartenanlagen und Fontänen, mit ihrem reizenden Renaiſſance-Doppelhof mit Schöpfbrunnen aus der guten Zeit, iſt vorzüglich erhalten, unverſehrt und vermöge ihrer prächtigen landſchaftlichen Umgebung doppelt und dreifach eines Beſuches wert. Zurzeit iſt daſelbſt ein königliches Mädchenpenſionat untergebracht; doch ſind die Bauten ohne weitere Formalitäten mit einem Führer zugänglich geblieben. Der kleine Renaiſſancehof mit der querdurchgeführten, einſtöckigen Säulenhalle bildet ein architektoniſches Kleinod.

[354]) In: Beltrami, a. a. O., Taf. VIII.
[355]) Nach: Famin & Grandjean, a. a. O.

Abb. 958.

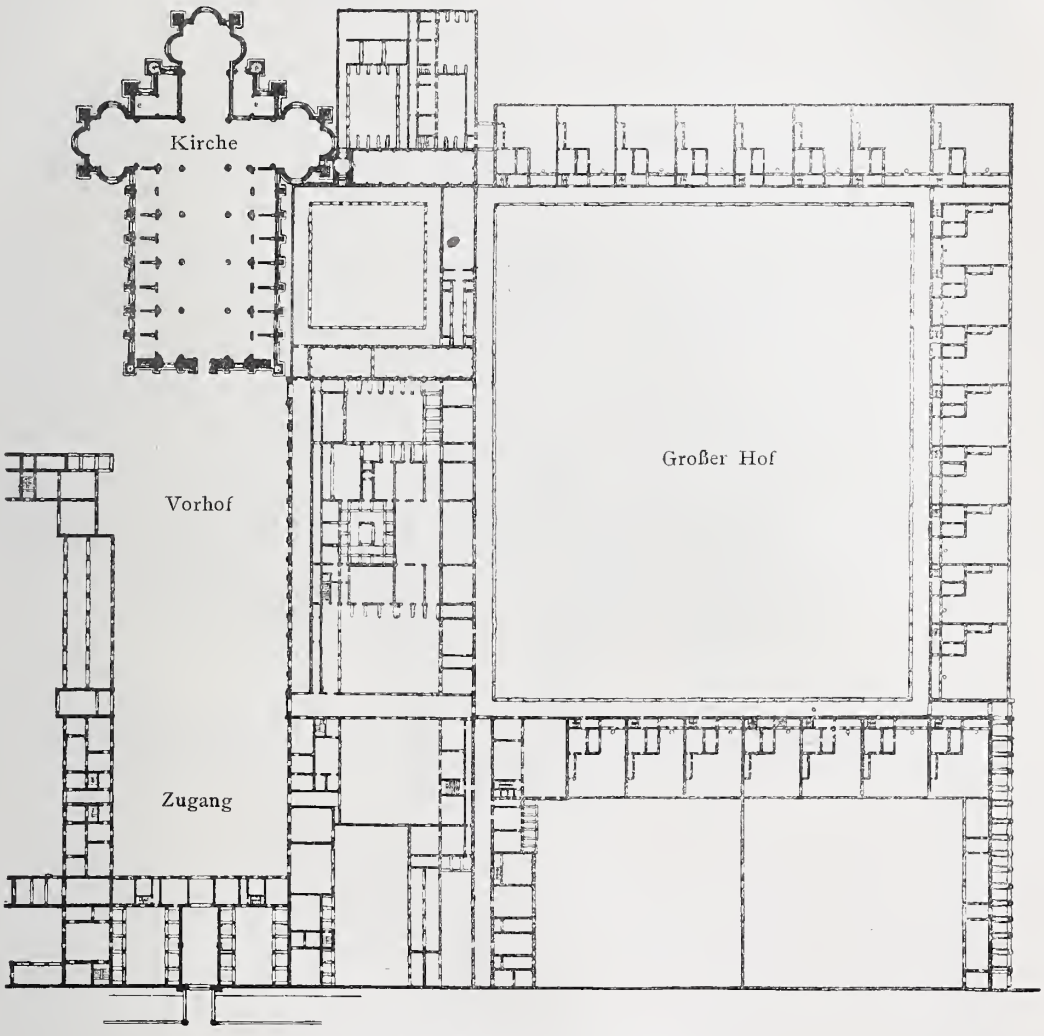


Grundplan der *Certosa* bei Florenz[355]).

Zu den großen Anlagen ſind *S. Severino* in Neapel, *S. Ambrogio* in Mailand, *Monte Cassino* und *S. Martino* bei Neapel mit ſeiner prächtigen Ausſtattung zu rechnen.

Wurde ſchon bei den Dormitorien der Unterſchied als bedeutend anerkannt, ſo ſteigert ſich dieſer in erhöhtem Maße, wenn man das kleine Kirchlein eines meiſt maleriſch gelegenen, friedlichen, ſchmuckloſen Kapuziner-

Abb. 959.



Grundplan der *Certosa* bei Pavia.

klöſterchens auf waldiger Bergeshöhe mit der Prunkkirche der Kartäuſer in der weiten Ebene vergleicht. Armut und wenig Kunſt auf der einen, Reichtum und das verfeinertſte Kunſtbedürfnis auf der anderen Seite; dort weiß getünchte Wände mit Holzbalkendecken, Backſteinflieſen auf dem Boden, einfacher Tiſchaltar mit Holzleuchtern: hier von Marmor, Gold und Edelſteinen ſchimmernde Wandflächen und reich bemalte, hohe Gewölbe, Moſaik- und Marmorböden, koſtbare, gemeißelte Wandaltäre mit prächtigen Gemälden, Tabernakeln aus Bronze, Leuchter und Kruzifixe aus maſſivem Gold und Silber, mit Edelſteinen

befetzte Reliquien, Oſterkerzenleuchter von der vollendetſten Kunſtform, reich getäfelte Sakriſteien, Chorſtühle mit den prächtigſten Schnitzereien und Intarſien, alles Reichtum und hohe Kunſt atmend. (Vergl. *Certosa* bei Pavia, wohl die reichſte und ſchönſte Kloſterkirche der Welt.)

Alſo auch hier arme Teufel und reiche Herren, die im gleichen Glauben und der gleichen Begeiſterung ihrem Herrgott dienen!

Wie anmutig iſt oft das von Reblaub umſponnene, von Säulenhallen umgebene Höfchen mit bunten Blumen, einem Ziehbrunnen oder einem ſpringenden Waſſerſtrahl in der Mitte, dazu blaue Luft mit Sonnenſchein und — Gottesfriede! Anders die glänzend geſchmückten weiten Hallen mit Gemälden oder Marmormonumenten edelſter Art an den Wänden, die Säulen der Hallen aus koſtbarem Geſtein, die Architektur, die ſie tragen, in verzierter Terrakotta ausgeführt (Pavia) oder mit bunten Majoliken (*Certosa* bei Florenz) geſchmückt — oft die reifſten Leiſtungen bewährter Meiſter bietend.

In Rom entzückt der einfache „Hundertſäulenhof“ des *Michelangelo* in *S. Maria degli Angeli* mit dem Ziehbrunnen und den mehrhundertjährigen Zypreſſen ebenſofehr, wie derjenige des *Bramante* in *S. Maria della Pace* mit feinen reicheren Architekturmotiven, die in ihrer originellen Faſſung eines der würdigſten Werke des großen Baumeiſters der Hochrenaiſſance abgeben. Intereſſant wirken der Hof von *S. Maria della Quercia* bei Bagnaja in den Formen des Übergangsſtils, dann die verſchiedenen Säulenhöfe des *Brunellesco* zu Florenz, von denen der ſchönſte in *S. Croce* iſt; oder die mit den weitgeſprengten Bogen und den auf gemauerten Brüſtungen ſtehenden ſchlanken Säulen von *S. Lorenzo* und in der *Badia* bei Fieſole. Auch die kleinen Höfe in der *Certosa* bei Florenz, beſonders der im Grundplan ſchmale mit den verdreht geſtellten joniſchen Säulchen im Obergeſchoß, dürfen nicht unerwähnt bleiben.

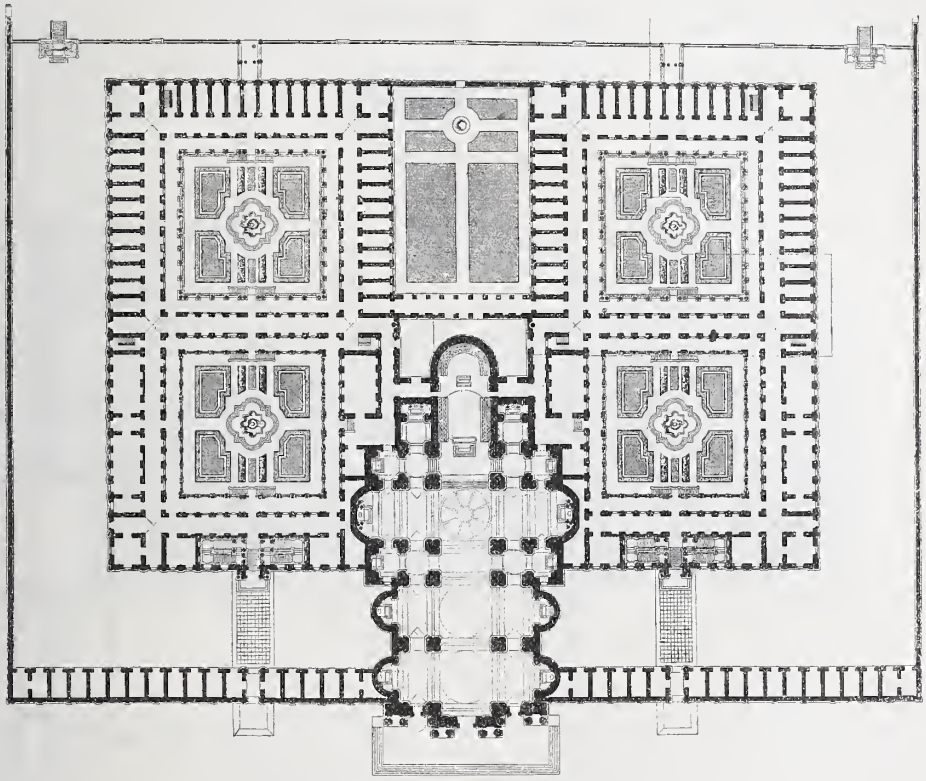
Auf ſizilianiſchem Boden bietet das Benediktinerkloſter in Catania eine mehr akademiſche Löſung des Grundriſſes. Domartig iſt die Kirche in den Mittelpunkt des Planes gelegt, um die ſich bei ſymmetriſcher Anordnung der Höfe die Baulichkeiten der Kloſterbrüder gruppieren (Abb. 960). Dieſes Kloſter wäre nach ſeiner Vollendung eines der gewaltigſten ſeiner Art geworden. Angefangen, liegen gelaſſen, wieder aufgenommen und geändert, dann unvollendet geblieben, hat es alle Wandelungen im guten und ſchlechten Geſchmack der Künſtler aufzuweiſen, die nacheinander beinahe durch drei Jahrhunderte hier tätig waren. Den Grundſtein legte am 28. November 1558 der Vizekönig *Giovanni de la Cerda*; die erſten Pläne machte *P. Valeriano de Franchis*, ein gelehrter Benediktiner von Catania. Was 1578 vollendet war, wurde bezogen; 1605 wurden die 104 Säulen aus Carraramarmor aufgeſtellt; 1669 richtete eine Eruption des Ätna große Verwüſtungen an; ein neues Erdbeben zerſtörte den ſchönen Säulenhof und die Kirche — das Kloſter wurde verlaſſen. Doch 1730 ging man wieder an den Aufbau, und die folgenden Architekten zerſtörten die Einheit von *de Franchis'* Entwurf, der in Abb. 960 wiedergegeben iſt. Entzückt iſt *Hittorff*, der in ſeinem unten genannten Werke[356]) ſagt: »*On ne peut s'empêcher d'admirer la puissance des institutions qui créent tant de merveilles*«, und über das von ihm gezeichnete Treppenhaus (Abb. 170) ſagt er: »*Elle donne un aspect fidèle de cette magnifique montée*«, was als zutreffend bezeichnet werden kann.

[356]) Hittorff & v. Zanth, a. a. O., S. 40 u. 41.

663. *Scuole.*

Die Bauten der geiſtlichen Brüderſchaften (Konfraternitäten oder *Scuole*) ſind zur Pflege der Landsmannſchaft am fremden Orte, für gemeinſame menſchenfreundliche Tätigkeiten oder für Zwecke der Andacht errichtet worden. Sie zeigen ſich meiſt als „Vereinshäuſer“ in monumentaler Faſſung bei oft reichſter Geſtaltung der Faſſaden. Für das Bauprogramm bildeten ein großer Verſammlungs- oder Beratungsſaal, Garderoben für Gewänder und Fahnen, mitunter Kaſſenzimmer und Schreibſtuben, eine angebaute kleine Kapelle oder eine Altarwand im Saale die Unterlagen.

Abb. 960.



Benediktinerkloſter in Catania (Sizilien)[356].

Auch als zweigeſchoſſige Oratorien (Siena) und mit einem kleinen oder mittelgroßen Hallenhöfchen verbunden, von denen eines der reizvollſten der Brüderſchaft *dello Scalzo* in Florenz mit den grau in grau gemalten Fresken des *Andrea del Sarto* gehört, ſind dieſe Scuolen zu finden.

In Venedig wachſen ſie zum geſchloſſenen Palaſt heraus, der, abgeſehen von Nebenräumen und einer großen Treppe, aus einer mächtigen unteren Halle und einem ebenſo großen oberen Saale mit Altar beſteht. Die zwei glänzendſten Beiſpiele in der Lagunenſtadt ſind die *Scuola di S. Rocco* und die *Scuola di S. Marco*. Beide zeigen prächtige Faſſaden mit reichem Bildwerk und koſtbarer Marmorinkruſtation; ſie ſind zweigeſchoſſig mit dreiteiligem Faſſadenſyſtem ausgeführt.

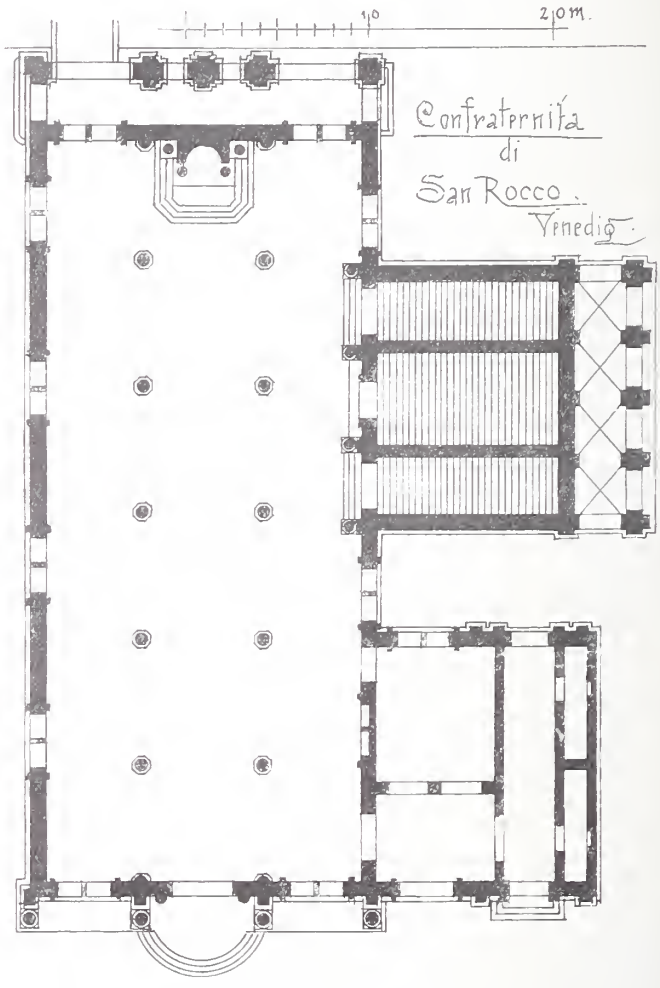
S. Marco weiſt eines der koſtbarſten Marmorportale auf und iſt mit feinen inkruſtierten Scheinarchitekturen rechts und links des Portals, mit feinen drei Halbrundgiebeln ein dekoratives Prunkſtück erſten Ranges, das den Platz vor

S. S. Giovanni e Paolo mit dem Reiterſtandbild des *Colleoni*, mit ſeinem Stufenbau nach dem Kanal zu einem der intereſſanteſten Architekturbilder der Welt geſtaltet. Hinter der „heiteren Außenſeite“ iſt zur Zeit „ein trauriger Zweck“ verborgen: der Bau, 1485 nach den Zeichnungen *Martino Lombardi*'s errichtet, dient als Spital. Im Inneren ſind die dreiſchiffige Säulenhalle mit einer Holzdecke, die ſchön geſchnitzten Sattelhölzer mit den reichen Volutenkonſolen auf den edel gebildeten Marmorſäulen und dann noch die reichen Decken im Obergeſchoß[357]) beachtenswert.

Der Grundplan von *S. Rocco* (Abb. 961[358]) zeigt im Untergeſchoß gleichfalls eine dreiſchiffige Halle mit einer Altarwand, daneben einige Verwaltungsräume, dann aber noch eine ſchön entworfene, dreiläufige Treppe, die nach dem Obergeſchoß führt. Als Architekt wird *Antonio Scarpagnino* genannt. Die Prachttreppe wurde 1517 errichtet, das Eingangstor *dell' Albergo* 1547.

Die Faſſade zeigt einen wagrechten Geſimsabſchluß. Die Flächen derſelben ſind durch vier vortretende Säulen mit verkröpften Gebälken und Geſimſen in drei Felder geteilt, die durch Doppelfenſter belebt ſind; diejenigen des Obergeſchoſſes ſind mit giebeltragenden Säulen eingefaßt, wodurch lebhafter Licht- und Schattenwechſel auf der Faſſade erzeugt wird. Ein überreiches Prachtſtück in ſeiner Art[359]).

Abb. 961.



Bruderſchaftsgebäude *S. Rocco* in Venedig[358]).

Als kleine Kapellen, die mit reichen Faſſaden verſehen wurden und zugleich als Verſammlungsort dienen mußten, ſind die ſchönen Bauten der *Misericordia* in Arezzo[360]) und *S. Bernardino* zu Perugia nochmals auch an dieſer Stelle zu wiederholen.

[357]) Veröffentlicht in: Cicognara, a. a. O., S. 109 u. Taf. 156–159.
[358]) Nach: Cicognara, a. a. O., Taf. 195.
[359]) Veröffentlicht ebendaſ., S. 199 u. Taf. 190—195.
[360]) Veröffentlicht in: Geymüller v., a. a. O.

664. Schlußwort.

Als Ausgangspunkt für unſere Betrachtungen nahmen wir die Kraftleiſtung, die der neuen Kunſtrichtung, der Renaiſſance, den Sieg verſchaffte — die Domkuppel von Florenz, wir laſſen ſie im Geſamtbild der toskaniſchen Hauptſtadt, als letztes kleines Schaubild nochmals erſcheinen (vergl. Abb. 962) und nehmen Abſchied von ihr mit dankbarem Herzen. Vieles liegt zwiſchen dieſem Werke und dem „Riſalit- und Schnörkelweſen mit borrominiſcher Koloratur in den Formen“. Zwiſchen beiden liegt die etwas magere und kalte bramanteske Weiſe, aber auch „für alle bildenden und techniſchen Künſte diejenige Kunſtperiode, die nach der des *Phidias* alleinig als vom Barbarentum ganz emanzipiert zu betrachten iſt“ (nach *Gottfried Semper*'s Stil, Bd. I, § 85, Renaiſſance). Der gleiche große Mann befürchtet aber, daß für deren Wiederaufnahme und Weiterentwickelung, weil ſie nur für wahrhaft künſtleriſche Hände weiter fortzuführen ſei, die Gefahr vorliege durch Pfuſcherei, die heutzutage verlangt wird, ſofort in trivialſte Formengemeinheit auszuarten. Mag ſein, ſo ſchwarz ſehe ich

Abb. 962.

Anſicht von Florenz.

aber doch nicht. Ich glaube auch nicht an einen „kunſtloſen Kultus“, bei dem der Anblick eines Naturgeheimniſſes den Menſchen wohl tief erregt, aber ihn doch nicht zu einer Verrücktheit veranlaßt, die wir *Markus*-Kirche in Venedig oder *Hermes* des *Praxiteles* oder *Orlando Furioso* nannten, auch nicht, daß wir ohne Kunſt leben werden, weil es Größeres gibt nach *Auburtin*'s Meinung. Warten wir es ab. Mögen unſere Autodidakten in der Kunſt, denen der Dilettantismus als natürliches Anhängſel anhaftet, ſich über „echte und falſche Baukultur“ noch ſo geiſtreich äußern, und ſich in Nachahmungen ſeelenloſer Abklatſche von Dutzendhäuſern im Biedermeierſtil ergehen, ſo wird ihre geprieſene Einfachheit doch nur zum Snobismus und die Lehre von der Echtheit des Materiales zur Materialprotzerei führen. (Vergl. in dieſem Sinne: *K. Scheffler*, Neue Rundſchau. VIII. Heft. Jahrg. 1912.)

Die Verſe *H. Heine*'s bleiben uns doch:

Himmel grau und wochentäglich
. . . . . .
Schöner Süden! wie verehr ich
Deinen Himmel, deine Götter,
. . . . . .

Ich nehme als 76er Abſchied von meinen Leſern und ſage mit der luſtigen Perſon (Vorſpiel, *Faust* I):

„Wer fertig iſt, dem iſt nichts recht zu machen,
Ein Werdender wird immer dankbar ſein.“

Bei allem Hohen, das ich für den Kultur und Kunſt tragenden Süden empfinde, werde ich immer wieder an andere Mahnworte erinnert:

„Dies Land, allein zu dir gekehret,
Entbietet ſeinen höchſten Flor;
Dem Erdkreis, der dir angehöret,
Dein Vaterland, o zieh es vor!“ —

Sie ſind ſo wahr, als der Süden groß und ſchön iſt!

Als Schatz in der Erinnerung aufzuheben,
Das ſollt' zum Inhalt haben mein Geſang.
Dante, Paradies Ges. I.

Verzeichnis der Tafelwerke und Bücher,

auf die im vorſtehenden Bande des Handbuches der Architektur beſonders Bezug genommen iſt.

Alberti, Leon Battista. *Della Architettura della Pittura e della Statua. Traduzione di Cosimo Bartoli.* Bologna 1782.

Alberti Fiorentino, Leon Battista de gli. *I dieci Libri de l'Architettura.* Ausgabe ohne Illuſtrationen. Venedig 1546. (*Vincenzo VAVGRIS.*)

Alberti, Leon Battista s. a. Janitſchek, Theuer.

Ambrogio, Sant Diego. *I Sarcofagi Borromeo e il Monumento del Binago all' Isola Bella.* Milano 1897.

d'Ancona, Alessandro. *Origini de Teatro Italiano.* (*Libri tre.*) *Volume I u. II. Seconda edizione.* Torino 1891.

Anderson, William I. *The Architecture of the Renaissance in Italy.* London 1909.

Arnold, Fr. Der Herzogliche Palaſt in Urbino. gr. Folio mit Text. Leipzig 1857.

Avena, Adolfo. *Il Restauro dell' Arco d'Alfonso d'Aragona in Napoli.* Roma 1908.

Barelli, V. *Monumenti Comaschi, Collezione diretta ed illustrata.* Como 1899.

Belotti, G. *Villa dei Collazzi a Ciogoli.* Florenz 1893.

Beltrami, Luca, Arch. *La Certosa di Pavia. Storia* (1396—1895) *e Descrizione. 70 Incisioni e 9 Tavole.* Milano 1895.

Bertotti, Ottavio (Scamozzi). *Le Fabbriche e i Disegni di Andrea Palladio, raccolti ed illustrati da . . Seconda Edizione.* Bd. I—IV. gr. Folio. Vicenza 1786.

Biffignandi, Girolamo. *Le Rarità di Vigevano.* Vigevano 1840.

Boito, Camillo. *Architettura del Medio Evo in Italia.* Milano 1880. *Architettura Romana. J. Cosmati* und *Il Duomo di Firenze e Francesco Talenti.*

Boito, Camillo. *Leonardo, Michelangelo, Andrea Palladio Studii artistici. Seconda Edizione.* Milano 1883.

Borgatti, Mariano, Capitano del Genio. *Castel Sant' Angelo in Roma, Storia e Descrizione.* Roma 1890.

Braun, Emil. *Explanatory Text and Additional Plates to Lewis Gruner's Spezimens of ornamental Art.* London 1850.

Budinich, Cornelio. *Il Palazzo Ducale d' Urbino. Studio storico-artistico illustrato da nuovi documenti.* Trieste 1904.

Bühlmann, Joſef, Profeſſor und Architekt. Die Architectur des claſſiſchen Altertums und der Renaiſſance in drei Abteilungen. Stuttgart 1877.

Bühlmann, Joſef, Profeſſor und Architekt. Die Bauformenlehre. 2. Auflage. (Handbuch der Architektur. I. Teil. 2. Band.) Stuttgart 1901.

Burckhardt, Jakob. Briefe an einen Architekten 1870—1889. München 1913.

Burckhardt, Jakob. Briefwechſel mit *Heinrich von Geymüller.* Dritte Auflage. Mit einer Einleitung von Dr. *Carl Neumann.* München 1914. (Hinweis auf die Domkuppel in Florenz und Rom. S. 116.)

Burckhardt, Jacob. Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuß der Kunſtwerke Italiens. I. Architectur. II. Sculptur. III. Malerei. Bafel 1860.

Burckhardt, Jacob. Cicerone. 5. Auflage, bearbeitet von Dr. *W. Bode.* Leipzig 1884.

Burckhardt, Jacob. Die Cultur der Renaiſſance in Italien. Ein Verſuch von .... 2. durchgeſehene Auflage. Leipzig 1869.

Burckhardt, Jacob. Geſchichte der Renaiſſance in Italien. Zweite vom Verfaſſer ſelbſt durchgeſehene und vermehrte Auflage. Stuttgart 1878.

Burckhardt, Jacob und Wilhelm Lübke. Geſchichte der neueren Baukunſt. I. Band. Stuttgart 1878.

Burger, Fritz. Die Villen des *Andrea Palladio*. Ein Beitrag zur Entwickelungsgefchichte der Renaiffance-Architektur. München 1909.

Caffina, Ferd. *Le fabbriche più cospicue di Milano*. Milano 1840—1844.

Choisy, Auguſte. *Histoire de l'Architecture. Tome second. XIX. La Renaissance en Italie*. Seite 600—687. Paris.

Cigognara, Leopoldo, Presidente della Veneta Accademia di Belle Arti. *Le Fabbriche più cospicue di Venezia. Misurate, illustrate ed intagliate dai Membri della Veneta Reale Accademia di Belle Arti*. Vol. I und II. Venezia 1815 und 1820.

Coſtaguti, Monſignore, Seniore Maggiordomo di Paolo V. *Architettura della Basilica di S. Pietro in Vaticano. In Roma* 1684.

Dehio, G. und G. von Bezold. Die Kirchliche Baukunſt des Abendlandes. 2 Bände Text und 5 Tafelbände. Stuttgart 1892.

Dimock, Arthur, Rev. M. A. Rector of Wert'herden, Suffolk. *The Cathedral Church of Saint Paul: an Account of the old and new Buildings with a short historical Sketch*. London 1901.

Durand-Claye, Alfred. Ingénieur des Ponts et Chauſſées, Profeſſeur à l'Ecole des Beaux-arts et à l'Ecole des Ponts et Chauſſées. *Étude sur la Stabilité de la Coupole projetée par Bramante pour la Basilique de Saint-Pierre de Rome. — Étude faite pour l'ouvrage les projets primitifs pour la Basilique de Saint-Pierre de Rome par le Baron Henry de Geymuller, Architecte Paris*. 1879.

Durm, Josef, Dr., Geheimrat und Profeſſor. 1) Die Domkuppel in Florenz und die Kuppel der *Peter*'s-Kirche in Rom (1887). 2) Die Kuppel der *Maria dell' Umiltà* in Piſtoja und die Kuppel der *S. Maria di Carignano* in Genua (1902). Berlin 1887 und 1902.

Egger, Hermann, Dr. Profeſſor, Architekt. Architektoniſche Handzeichnungen alter Meiſter. 1. Band. 60 Tafeln mit kritiſchem Text. Wien — Leipzig 1910.

Egger, Hermann. Jahrbuch der Kunſthiſtoriſchen Sammlungen des Allerhöchſten Kaiſerhauſes. Bd. XXIII. Heft I. Entwürfe *Baldassare Peruzzi*'s für den Einzug *Karl*'s *V.* in Rom. Prag—Wien—Leipzig 1902.

Egger, Hermann. Kritiſches Verzeichnis der Sammlung Architektoniſcher Handzeichnungen der K. K. Hofbibliothek in Wien. Wien 1903.

Egidi, Pietro. Viterbo (Beſchreibung der Kunſtdenkmäler der Stadt mit Illuſtrationen). Napoli 1912.

d'Eſpouy, H. *Fragments d'Architecture du Moyen-Age et de la Renaissance, publiés sous la Direction de . . . . Paris*. (Complet: 1901.)

Fabriczy, C. von. Der Triumphbogen *Alfonso I.* am *Castel Nuovo* zu Neapel. Sonderabdruck aus dem Jahrbuch der Königl. Preuß. Kunſtſammlung 1899, Heft I und II.

Falda, Giov. Battista. *Li Giardini di Roma con le loro piante, alzate e vedute in Prospettiva, disegnate ed intagliate. Per Cura di Giacomo de Rossi in Roma*.

Falke, Jacob, v. 1) Die Kunſt im Hauſe. Geſchichtliche und kritiſch-äſthetiſche Studien über die Decoration und Ausſtattung der Wohnung. II. Aufl. Wien 1873.
2) Das Bett. Erſchienen in Zeitſchrift: Vom Fels zum Meer. Mai 1887.

Ferrerio, Pietro, pittore et architetto. *Lib. I. Palazzi di Roma de più celebri Architetti disegnati da . . . . . Lib. II. Disegnati da Giov. Bat. Falda*. (Hier findet ſich auch eine Aufnahme des *Palazzo di Caprarola*, darunter der bekannte perſpektiviſche Schnitt des Baues mit dem intereſſanten Rundhof.)

Fontana, Carlo. Cavaliere. *Il Tempio Vaticano e sua Origine. Opera divisa in sette Libri, Tradotta in Lingua Latina da Giov. Gius. Bonnerve de S. Romain. In Roma, nella Stamparia di Giov. Francesco Buagni*. 1694.

Friedländer, Walter. Kunſtgeſchichtliche Forſchungen, herausgegeben vom Königl. Preuß. Hiſtor. Inſtitut in Rom. Das Kaſino *Pius IV.* Leipzig 1912. (Das Buch gibt auch S. 2 eine Anſicht des *Belvedere* zur Zeit *Gregor*'s *XIII.* nach einem Stich des *Marius Kartarus* vom Jahre 1574, mit dem fertigen Tambour der *Peter*'s-Kuppel. Eine Anſicht aus dem Stich von 1574 zeigt auch die große Niſche (*Nicchione*) fertig und das Kaſino der *Villa Pia* mit Karyatiden am Unterbau. Dieſe ſind auch in einer Anſicht von *Gius. Vasi* (1761) und in einem Stiche des *Franc. Panini* (1763) wiedergegeben. Darnach haben ſie *Percier* und *Fontaine* a. a. O. aufgenommen. Jetzt ſind ſie nicht mehr vorhanden, was auch *Latham* a. a. O. mit feiner Lichtdruckaufnahme bezeugt. Das bei *Simil* (a. a. O.) veröffentlichte Turnierbild zeigt (vergl. Abb. 38 dieſes Bandes) den baulichen Zuſtand der *Peter*'s-Kuppel im Jahre 1565, der ſich alſo vollkommen mit der Darſtellung desſelben von *Marius Kartarus* aus dem Jahre 1574 deckt.)

Frizzi, A. *Borgo e Castello Medioevali in Torino*. Torino 1895.

Gauthier, M. *Les plus beaux édifices de la ville de Gênes et de ses environs*. Paris 1830.

Geymüller, Enrico di, *per cura del Barone . . . Rafaello Sanzio studiato come Architetto.* Napoli — Milano — Piſa 1884.

Geymüller, Heinrich von. Die urſprünglichen Entwürfe von *St. Peter* in Rom von *Bramante, Raphael Santi, Fra Giocondo,* den *Sangallos* u. a. m. Atlas mit Textband. Wien — Paris 1875.

Geymüller, Heinrich von. *Friedrich v. Hohenstaufen* und die Anfänge der Architektur der Renaiſſance in Italien. München 1908.

Geymüller, Heinrich von. *Trois Albums de Dessins de Fra Giocondo. Extrait de Mélanges d'Archéologie et d'Histoire publiés par l'Ecole Française de Rome t. XL.* Rome 1891.

Geymüller, Heinrich von. *The School of Bramante in The Royal Institute of British Architects.* London 1891.

Geymüller, Heinrich v. und Carl v. Stegmann. Die Architektur der Renaiſſance in Toskana nach den Aufnahmen der Geſellſchaft *San Giorgio* in Florenz, herausgegeben, weitergeführt und vollendet von *Carl v. Stegmann* und *Heinrich v. Geymüller*, Regiſterband von *Richard Hallmann.* XI Tafelbände. München 1909.

Goldhardt, Paul, Dipl.-Ing. Die Heiligen Berge *Varallo, Orta* und *Varese.* Berlin 1908.

Gruner, Lewis. *Decorations de Palais et d'Eglises en Italie.* Paris und London 1854.

Gruner, Lewis. *Fresco decorations and stuccoes of churches and palaces in Italy.* London 1854.

Gruner, Lewis. *Specimens of Ornamental Art.* gr. Folio (Prachtwerk in Farbdrucken). London 1850.

Gruner, Lewis. *The Terracotta-Architecture of North-Italy.* London 1867.

Guarini, D. Guarino. *Architettura Civile del Padre chierico regolare — Opera Postuma. In Torino* 1737. Spätere Ausgabe mit Text und geometriſchen Tafeln, Säulenordnungen, Steinſchnitten und Entwürfen. Erſte Auflage: 1686.

Guarini, D. Guarino, Modonese. De Chierici Regolari Theatini Matematico dell'Altezza Reale di Sauoia. *In Torino* 1686. *Per gl'Eredi Gianelli.*

Guasti, C. *La Cupola di Santa Maria del Fiore.* Firenze 1857.

Guglielmotti, Alberto. *Storia della marina pontifica 10 vol. con atlante. Roma. Tipografia Vaticana 1886—1893.*

Haupt, Albrecht, Profeſſor Dr., Baurat. Palaſt-Architektur in Oberitalien und Toskana. XIII. bis XVIII. Jahrhundert. Weitere Folge. Berlin 1911.

Havard, Henry. *Dictionnaire de l'Ameublement et de la Décoration depuis le XIII siècle jusqu'à nos jours. Paris — Maison Quantin.* 4 Bände. Ohne Datum.

Hittorff, J. und L. v. Zanth. *Architecture moderne de la Sicile.* Paris 1835.

Hofmann, Theobald, Profeſſor und Architekt. Bauten des Herzogs *Federigo di Montefeltro* als Erſtwerke der Hochrenaiſſance. Als Manuſkript gedruckt. 1905.

Hofmann, Theobald. *Raffael* als Architekt. *Villa Madama* zu Rom. 2. Aufl. Leipzig 1908.

Hofmann, Theobald, Profeſſor. *Raffael* in ſeiner Bedeutung als Architekt. I. *Villa Madama* zu Rom. Zittau 1908.

Hülſen, Chriſtiano. *Codices e Vaticanis Selecti phototypice expressi. Jussu Pii. P. P. X. Il Libro di Giuliano da Sangallo Codice Vaticano Barberiniano Latino 4424.* Leipzig 1910.

Janitſchek, Dr. H. *Leone Battista Alberti*'s kleinere kunſttheoretiſche Schriften. Wien 1877. (Als Band XI der Quellenſchriften zur Kunſtgeſchichte des Mittelalters und der Renaiſſance gedruckt unter dem Titel: *L. B. Alberti*'s kleinere kunſttheoretiſche Schriften in Originaltext herausgegeben, überſetzt und erläutert mit Einleitungen und Exkurſionen verſehen.)

Laſpeyres, Paul. Die Kirchen der Renaiſſance in Mittelitalien. Berlin und Stuttgart 1882.

Latham, Charles. Vol. I u. II. *The Gardens of Italy. With Descriptions by E. March. Phillipps.* (Zeichnet ſich durch beſonders ſchöne und klare Lichtdrucke aus. Hervorzuheben ſind die Vatikaniſchen Gärten Roms, *Villa Pia, Villa d'Este* bei Tivoli, *Villa Lante* bei Bagnaja, *Villa Farnese* bei Caprarola, *Villa Collodi* bei Pescia (Barockgarten), die Anlagen der Königl. Villen bei Caſtello und Petraja, der *Villa Medici, Solviati, Boboli* bei Florenz.)

Le Tarouilly, Paul, Architecte. *Édifices de Rome moderne ou Recueil des Palais, Maisons, Églises, Couvents et autres Monuments et Particuliers les plus remarquables de la Ville de Rome.* 3 Folianten. 1 Band Text. Paris 1860.

Le Tarouilly, P. et Simil, Alph. *Le Vatican et la Basilique de Saint-Pierre de Rome.* 2 Großfoliobände ohne Text. Paris 1882.

Ludwig, Heinrich. Das Buch von der Malerei des *Lionardo da Vinci* in drei Bänden. Wien 1882.

Maccari, Enrico. *Graffiti e Chiaroscuri essistenti nell'Esterno delle Case. Riprodotti in Rome per cura di Enrico Maccari. Roma. — Coi tipi del Salvacci.*

Maccari, Enrico. *Il Palazzo di Capraróla, in sessanta tavole incise in Roma per cura di Enrico Maccari.* Roma.

Maccari, Enrico. *Le Targhe delle Carte Geografiche nel Vaticano in Quattordici Tavole incise in Roma per cura di Enrico Maccari.* Roma.

Magni, Giulio, Architetto. *Il Barocco a Roma.* I. *Chiese.* II. *Palazzi.* III. *Ville e Fontane.* Torino 1913.

Malaguzzi-Valeri, F. *G. A. Amadeo Scultore e Architetto. Collezione di Monografie Illustrate Pittori — Scultori — Architetti. Bergamo* 1904.

Malaguzzi-Valeri, Francesco. *L'Architettura a Bologna nel Rinascimento. Rocca S. Casciano.* 1899.

Meyer, Alfred Gotthold, Dr. Oberitalienifche Frührenaiffance. Bauten und Bildwerke der Lombardei. I. Teil: Die Gotik des Mailänder Domes und der Übergangsftil. II. Teil: Die Blütezeit. Berlin 1897 und 1900.

Montigny, J. de, et Famin, A. *Renaissance Italienne, Architecture Toscane, Palais, Maisons, Eglises et autres Édifices publics et privés des XV, XVI XVII siècles. Nouvelle édition.* Paris 1875.

Müntz, M. Eugène. *La Renaissance en Italie et en France à l'époque de Charles VIII.* Paris 1885.

Mylius, C. J. Treppen, Veftibül- und Hof-Anlagen aus Italien. Leipzig 1867.

Nelli, G. B. *Piante ed alzati interiori et esteri dell'insigne chiesa di S. Maria del Fiore, metropolitana fiorentina.* Firenze 1735.

Oettingen, W. von. Ueber das Leben und die Werke des *Antonio Averlino*, genannt *Filarete.* Leipzig 1888.

Palladio, A. *Quattro libri dell'Architettura.* Venezia 1570.

Paravicini, T. V. Die Renaiffance-Architektur der Lombardei. Dresden 1877—78.

Paftor, Ludwig. Die Reife des Kardinals *Luigi d'Aragona* durch Deutfchland, die Niederlande, Frankreich und Oberitalien, befchrieben von *Antonio de Beatis.* Als Beitrag zur Kulturgefchichte des ausgehenden Mittelalters veröffentlicht und erläutert. Freiburg i/Br. 1905.

Patzak, Bernhard. Die Renaiffance- und Barockvilla in Italien. Palaft und Villa in Toskana. I. Buch: Die Zeit des Werdens. Leipzig 1912.

Patzak, Bernhard. Die *Villa Imperiale* in Pefaro. Studien zur Kunftgefchichte der italienifchen Renaiffancevilla und ihrer Innendekoration. Leipzig 1908.

Percier, C. et Fontaine, P. *Choix des plus célèbres maisons de plaisance de Rome et de ses environs.* Paris 1809. Zweite Auflage 1824.

Poleni, G. *Memorie istoriche della gran Cupola del Tempio Vaticano e de'Danni di essa, e de'Ristoramenti loro, divise in Libri cinque.* Padua 1748. (Das zweite Buch enthält auf 19 Tafeln die Aufzeichnung aller Riffe und Sprünge, die bei der Kuppel und deren Tambour feftgeftellt werden konnten; *Poleni* fügt feinem Gutachten bei, daß die beigegebenen Zeichnungen und Aufnahmen von der Hand *Luigi Vanvitelli*'s gemacht worden feien. Jedenfalls wiffenfchaftlich und technifch das befte, was über die *Peter*'s-Kuppel, deren Fehler und Gebrechen veröffentlicht wurde.)

Pozzo, Andrea, der Soc. *Jesu Fratri.* Der Mahler und Baumeifter Perfpectiv. I. Theil und II. Theil. Augspurg 1706 u. 1709.

Rafchdorff, J. C. Palaft-Architectur von Oberitalien und Toskana vom XIII. bis XVIII. Jahrhundert. Band: Florenz. Toskana 1888.

Rafchdorff, Otto. Palaft-Architektur von Oberitalien und Toskana vom 13.—18. Jahrhundert. Band: Venedig. Berlin 1903.

Reber, Dr. Franz, Außerord. Profeffor der Archäologie in München. *Vitruvii Pollionis, M., de Architectura Libri decem. Cum Commentariis Danielis Barbariis (Daniele Barbari). Venetiis, apud Franciscium Senensem & Joan Crugher Germanum.* Deutfche Ausgabe, durch Anmerkungen und Riffe erläutert. Stuttgart 1865.

Redtenbacher, Rudolf, Architect. Die Architectur der Italiänifchen Renaiffance. Entwickelungsgefchichte und Formenlehre derfelben. Ein Lehr- und Handbuch für Architecten und Kunftfreunde. Frankfurt a. Main 1886.

Reinhardt, Robert von, Architekt und Profeffor. Palaft-Architektur von Oberitalien und Toscana vom XV. bis XVII. Jahrhundert. Band Genua. Berlin 1886.

Ricci, Marchefe Amico. *Storia dell'Architettura in Italia dal Secolo IV al XVIII. III. Vol,* Modena 1857—1859.

Ricci, Corrado. *Il Palazzo Publico di Siena e la Mostra d'Antica Arte Senese.* Bergamo 1904.

Ricci, Corrado. *Ravenna e i Lavori fatti dalla Sovrintendenza dei Monumenti nel 1898.* Bergamo 1899.

Ricci, Corrado. *Diretta da: Serie »Italia Artistica«. Collezione di Monografie illustrate.* (1—68.) Bergamo von 1903 an bis 1911. Erfcheint weiter. Befonders hervorgehoben die wichtigeren Nummern: 1) Ravenna, 2) Ferrara, 3) Venezia, 6) Urbino, 11) San Gimignano, 12) Prato,

13) Gubbio, 15) Perugia, 16) Piſa, 17) Vicenza, 18) Volterra, 19) Parma, 25) Milano I, 26) Milano II, 31) Montepulciano, 41) Arezzo, 42) Peſaro, 43) Tivoli, 45) Verona, 46) Cortona, 50) Brescia, 54) Loreto, 57) Bergamo, 62) Torino, 63) Pienza. Jedes Bändchen hat ſeinen eigenen Verfaſſer und iſt einzeln käuflich.

Riegl, Aloís. Die Entſtehung der Barockkunſt in Rom. Akademiſche Vorleſungen, gehalten von *Aloís Riegl*. Aus ſeinen hinterlaſſenen Papieren. Wien 1908.

Rolfs, Wilhelm. Berühmte Kunſtſtätten Nr. 29 u. 30. Neapel I u. II. Die alte Kunſt, Baukunſt und Bildnerei im Mittelalter und in der Neuzeit. Leipzig 1905.

Ronzani, Francesco e Girolamo Luciolli. *Le fabbriche civili, ecclesiastici e militari di Michele Sanmicheli. Con Testo illustrativo e rivederto de Francesco Zanotto. Genova: Mario Morando Editore proprietario.*

Roſenberg, Dr. Marc. Gobelin-Ausſtellung. Ein Vortrag. Karlsruhe, 28. Mai 1907.

Roſſi, Domenico de. Erede di Giacomo de Rossi. *Studio d'architettura civile.* 3 Bände. *Roma l'anno 1711.* (Beſonders bemerkenswert die Pläne von *S. Maria Maggiore* und der Kirchen bei *Porta del Popolo* in Rom und des *Palazzo Regio* in Napoli.)

Rubbiani, Alfonſo. *Il Palazzo Bevilacqua* in Bologna. Milano 1908.

Rubbiani, Alfonſo. *L'orologio del Comune di Bologna e la sfera del 1451. Note storiche.* Bologna 1908.

Rubens, P. P. *Palazzi di Genova.* Antwerpen 1622.

Rubens, P. P. *Palazzi antichi di Genova.* Antwerpen 1663.

Runge, L. Beiträge zur Kenntniß der Backſteinarchitectur Italiens. Berlin 1856.

Santo Monti, D. *La Cattedrale di Como.* Como 1897.

Santo Varni. *Spigolature artistiche nel Archivio della Basilica di Carignano.* Genova 1877.

Scamozzi, Vicenzo, Architetto Veneto. Verfaſſer: *Dell' idea della Architettura universale. In Piazzola VII 1687.* (Siehe weiteres in *Durm, J.* Die Baukunſt der Renaiſſance in Italien, 2. Aufl. Seite 434, Fußnote 157. Handbuch der Architektur. II. 5.)

Schütz, Alexander. Die Renaiſſance in Italien. In chronologiſcher Folge geordnet. Vorwort des Verfaſſers Januar 1879. Hamburg 1882.

Seitz, Fritz, Architekt. 1) *San Francesco* in Rimini. Berlin 1893.
2) *Villa Imperiale* bei Peſaro in Deutſche Bauzeitung. Jahrgang 1905.

Semper, Gottfried. Kleine Schriften. Herausgegeben von Manfred und Hans Semper. Berlin und Stuttgart 1884.

Semper, Gottfried. Der Stil in den techniſchen und tectoniſchen Künſten oder praktiſche Äſthetik. I. und II. Band. Frankfurt 1860.

Semper, H., F. O. Schulz und W. Barth. Carpi, ein Fürſtenſitz der Renaiſſance. Dresden 1882.

Seni, F. E. *La Villa d'Este in Tivoli. Memorie storiche 1902.*

Serlio, Seb. Bolognese. *Libro primo — libro settimo d'Architettura. In Venetia, appresso Francesco de' Franceschi Senese.* Venedig 1584.

Seroux d'Agincourt, G. B. L. G. *Storia dell'arte, dimostrata coi monumenti.* Prato 1829.

Sgrilli, Bernardo Sanſone, Architetto. *Descrizione e Studj dell' Insigne Fabbrica di S. Maria del Fiore Metropolitana Fiorentina in varie Carte intagliati.* Firenze 1733.

Sordelli, A. *Memorie e Studi intorno a Jacopo Barozzi, Publicate nel IV Centenario dalla nascita per cura del Comitato preposto alle onoranze. Vignola, per Antonio Monti 1908.*

Strack, Heinrich, Architekt. Central- und Kuppelkirchen der Renaiſſance in Italien. 30 Kupfertafeln in Folio und 1 Heft Text. Berlin 1882.

Strack, H. Ziegelwerke des Mittelalters und der Renaiſſance in Italien. Berlin 1889.

Streit, A. Das Theater, Unterſuchungen über das Theaterbauwerk bei den klaſſiſchen und modernen Völkern. Wien 1903.

Suys, F. T. et Handebourt, P. *Palais Massimi à Rome. Plans, Coupes, Élévations, Profils, Vontes, Plafonds.* 43 Tafeln mit Text. Paris 1818.

Symonds, John Addington. *The Life of Michelangelo Buonarrotti in two Volumes.* (Bd. II, S. 240 enthält die Abhandlung über die Ausführung und Änderungen der *Peter*'s-Kuppel in Rom.) London 1893.

Tacchini, A. Ing. *La Metrologia Universale.* § 55 — *Italia* bis § 126. (Ältere Maß- und Gewichtsangaben in den verſchiedenen Städten und Provinzen Italiens und deren Übertragung in das Metermaß.)

Theuer, Max. *Leon Battista Alberti*, zehn Bücher über die Baukunſt, ins Deutſche übertragen, eingeleitet und mit Anmerkungen und Zeichnungen verſehen. Leipzig und Wien 1912.

Thode, Henry. *Villa Monte Imperiale* bei Pefaro. Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunſtſammlungen 1888. (Auch als Separatabdruck aus Heft III.) Erſchienen 1888.

Tuckermann, W. P., Kaiſerl. Poſtbaurat und Privatdozent an der Techn. Hochſchule zu Berlin. Die Gartenkunſt der Italieniſchen Renaiſſance-Zeit. Berlin 1884.

Vanvitelli, L. *Dichiarazione dei disegni del Reale Palazzo di Caserta.* gr. Folio mit Text. Napoli 1756.

Vaſari, Giorgio, Maler und Baumeiſter. Leben der ausgezeichnetſten Maler, Bildhauer und Baumeiſter von *Cimabue* bis zum Jahre 1567. Aus dem Italieniſchen überſetzt von *Ludwig Schorn.* I. Bd. Stuttgart und Tübingen 1832. Nach dem Tode *Schorn*'s von *Förster* fortgeſetzt und vollendet bis VI. Band 1849. Ital. Ausgabe: *Le vite de più eccelenti pittori, scultori ed architetti.* Firenze 1845—56 und 1878.

Vetterlein, Dr., Profeſſor an der Techniſchen Hochſchule in Darmſtadt. Exkurſion nach den Oberitalieniſchen Seen von Studierenden der Großherzogl. Techniſchen Hochſchule in Darmſtadt.

Vignola, Jacomo Barozzio da. *Regola delli Cinque Ordini d'Architettura. Si vendono in Piazza Navona nella Stamperia di Matteo Gregorio Rossi Romano con Privilegio Apostolico.* Datum fehlt. Dem Cardinal *Farnese* gewidmet.

Vignola, Jacomo Barrozzio da. *Prima Edizione.* Roma 1562.

Vignola, Jacomo Barozzio da. *Riprodotta nella Edizione di Roma 1607. Conservata nella Bibliotheca della R. Accademia di S. L. ed A. di Modena.*

Vitruvii Pollionis, M., *De Architectura Libri Decem. Cum Commentariis Danielis Barbariis* (*Daniele Barbari*). *Venetiis, apud Franciscium Senensem & Ivan Crugher Germanum,* s. a. *Reber.* 1567.

Wenz, Paul, Dr. phil. Die Kuppel des Domes *Santa Maria del Fiore* zu Florenz. Ein Beitrag zur Kenntnis des Lebens und der Werke des Baumeiſters *Filippo Brunelleschi.* Berlin 1901.

Willich, Hans. Die Kirchenbauten des *Giacomo Barozzi da Vignola.* Ein Beitrag zur Entwickelungsgeſchichte des Barockſtils. München 1905.

Wölflin, Heinrich. Renaiſſance und Barock. Eine Unterſuchung über Weſen und Entſtehung des Barockſtils in Italien. II. Auflage, bearbeitet von *Hans Willich.* München 1907.

Wood Brown, J. M. A. *The Dominican Church of Santa Maria Novella at Florence.* 1902.

Zabaglia, Nic. *Consignationes ac pontes ac descriptione translationis obelisci Vaticani.* Roma 1743.

Textilluftrationen.

Allgemeiner Teil.

I. Abfchnitt: Einleitung. Allgemeines und Gefchichtliches.

Abbildung		Seite
1.	Kirche *S. Lorenzo fuori le mura* in Rom	2
2.	Kirche *S. S. Giovanni e Paolo* in Rom	2
3.	Vom Klofterhof im *Lateran* zu Rom	3
4.	Wandgliederung im Innern des *Baptisteriums* in Florenz	4
5.	Vom *Spedale maggiore* in Mailand. (Spätere Ausführung.)	6
6.	Kirche *Maria della Catena* in Palermo	7
7.	Klofterhof der Kirche *Maria della Quercia* bei Viterbo	8
8.	Grundriß der *Mediceer*-Bank in Mailand	9
9.	Faffade der *Mediceer*-Bank in Mailand	9
10.	Eingangsportal der *Mediceer*-Bank in Mailand	10
11.	Faffadenfyftem des ehemal. *Palazzo Marliani* in Mailand	11
12.	Faffade des *Palazzo Vitelleschi* in Corneto Tarquinia	12
13a, b, c.	Säulen und Kapitelle vom *Palazzo Vitelleschi* in Corneto Tarquinia	13
14.	Einzelheiten des Portales vom *Palazzo Vitelleschi* in Corneto nach Boffi	14
15.	Seitenanficht der *Loggia dei Lanzi* in Florenz	15
16.	Grundriß „ „ „ „ „ „	15
17.	Querfchnitt „ „ „ „ „ „	16
18.	Triumphbogen *Alfons I.* von Aragonien in Neapel. Zuftand vor der Wiederherftellung	17

II. Abfchnitt: Entftehung und Ausbreitung der Renaiffance, ihre Meifter und Bauwerke.

19.	Weitere eingebaute Säulen in Florenz, Padua, Pifa, Mailand und Rom	29
20.	Hauptfaffade des *Palazzo Prefettizio* in Pefaro	35
21.	Profile „ „ „ „ „	36
22.	Faffadenfyftem des *Spedale del Ceppo* in Piftoja	37
23.	„ der Halle an *Piazza S. Maria Novella* in Florenz	38
24a.	Fenfterbildungen aus Rusciano, Urbino, Gubbio, Pefaro und Toscanella	51
24b.	Fenfter mit Pilafterumrahmungen der Frührenaiffance aus Toscanella	52
25.	Fenfterbrüftungen mit Stufen in den Leibungen in Florenz und Urbino	60
26.	Grundplan der *Cancelleria* in Rom nach *Letarouilly*	62
27.	Vergleichende Zufammenftellung der Portalbogen in Abbiategraffo, des *Alfonso*-Bogens in Neapel und der Vorhalle von *S. Andrea* in Mantua	63
28.	Verfetzte Fenfterachfen und Stilwechfel an der Hoffaffade des Dogenpalaftes in Venedig	64
29.	Grundriffe und Querfchnitte von *S. Maria delle Grazie*, der *Portinari*-Kapelle und der Sakriftei von *S. Satiro* in Mailand	71
30.	Grundriß und Faffade des *Atriums* von *S. M. presso S. Celso* in Mailand	72
31.	Die beiden Klofterhöfe von *St. Ambrogio* in Mailand	73
32.	Kandelaberftützen in Cremona, Como, Mailand und Pavia	74
33.	Zuftand der Anfichten der Vatikanifchen Bauten nach *Dosio* und des Vatikanischen Palaftes nach *Heemskerck* 1514—1588 und 1532—1536	75
34.	Anfichten der Hoffaffaden bezw. Gartenfaffaden im Vatikan in den verfchiedenen Höhenlagen (a, b, c)	76
35.	Grundplan für *St. Peter* von *Petrucci* nach *Serlio*	77
36.	Zuftand des Baues von *St. Peter* in der Zeit von 1532—1535 nach *Heemskerck*	78

Abbildung Seite

37. Querſchnitte, unter Angabe der Pfahlroſtfundation der *Peter*'s-Kirche in Rom, der Kuppelformen des *Bramante* und *Michelangelo*, eines Vierungspfeilers, ſowie der Formen der Laternenaufſätze beider Meiſter 79
38. Stand der Arbeiten *Michelangelo*'s am Tambour von *St. Peter* in Rom zur Zeit des Tourniers im Jahre 1565. 80
39. Vergleichende Zuſammenſtellung der vier größten Stein-Gewölbekonſtruktionen auf italieniſchem Boden 81
40. Querſchnitt durch die Vierungskuppel von *St. Peter* in Rom 83
41. Diagonalſchnitt durch die Vierungskuppel von *St. Peter* in Rom 84
42. Perſpektiviſcher Lehrſchnitt durch das Kuppelgewölbe von *St. Peter* in Rom, unter Angabe der Art der Wölbung und Verſchlauderung 86
43. Querſchnitt durch das Kuppelgewölbe von *St. Peter* in Rom. Nach der Aufnahme des großen Holzmodells *Michelangelo*'s dargeſtellt 87
44. Geometriſche Aufnahme der Vierungskuppel des *Michelangelo*. Zum Vergleich die photographiſche Aufnahme nach der Ausführung. 88
45. Vergleichende Zuſammenſtellung der Kuppelbauten von *S. Maria delle Grazie* und der *Portinari*-Kapelle in Mailand 90
46. Geometriſche Anſichten und Details der Zentralkirchen: *Maria delle Grazie* in Mailand, der *Marien*-Kirche in Saronno und der Kreuzkirche in Crema 92
47. Bogenſtellung ohne Architrav bei den Turmfenſtern der Kathedrale in Ferrara 93
48. Schnitt und Anſicht des Scheinchors in *S. Satiro* in Mailand, ſchräge Portalleibung in Como und am Ciborium in Settimo 96

III. Abſchnitt: Bauſtoffe und technifche Vorgänge.

49. Ziegelformate der Renaiſſance in Rom 101
50. Schlaudern zum Aufheben des Seitenſchubes. Verankerungen von Wölbungen 103
51. Verankerungen von Bogen und Gewölben durch Eiſenſtäbe und Holzbalken 104

IV. Abſchnitt: Mauerwerk aus natürlichen Steinen; Gerüſte und Aufzugsvorrichtungen.

52. Pſeudiſodomes Gemäuer in Athen (*Agrippa*-Denkmal) 106
53. Domfaſſade in Florenz mit teilweiſer Marmorverkleidung 108
54. Vorrichtungen der Stockmauern am *Farnese*-Palaſt in Piacenza, an Bauten in Bologna und Florenz für Quaderbekleidungen 109
55. Buckelquader und Quader mit verziertem Spiegel 111
56. Behandlung der Fugen und der Anſichtsflächen von Quadern 113
57. Profilierte Hauſteinarbeiten und Steinmetzzeichen, Behandlung des Kantenbefchlages 115
58. Abgeſtufte Hauſteinfaſſade am *Bargello* in Florenz 116
59. Quaderſchichtung am *Palazzo vecchio* in Florenz 116
60. „ „ „ *Pitti* in Florenz 117
61. „ „ „ *Riccardi* in Florenz 118
62. „ „ „ *Gondi* in Florenz 118
63 a, b, c, d. Diamantquader in Venedig, Vicenza und Verona 119
63 e, f, g. Ornamentierte Diamantquader in Bologna 120
64. Werkzeuge und Aufzugsvorrichtungen (Wolf) nach *Zabaglia* 121
65. Schere zum Aufziehen von Quadern 122
66. Werkzeuge der Renaiſſance; Rolle, Flaſchenzüge und Haſpel nach *Zabaglia* 123
67. Transport eines Koloſſes. (Nach einem aſſyriſchen Relief (*Layard*) 124
68. Aufzugsgerüſte für den großen Obelisken von *St. Peter* in Rom 125
69. Aufziehen des großen Obelisken von *St. Peter* in Rom 126
70 a, b. Vorſchläge *Alessi*'s für die Tragbogen der Kuppel in *S. Maria di Carignano* in Genua . 127
71. Traggerüſte des Tonnengewölbes von *St. Peter* in Rom 127
72. Gerüſte für die Domkuppel in Florenz nach *Nelli* 128
73. Gerüſte für die *St. Peter*'s-Kuppel in Rom nach *Simit* 129

V. Abſchnitt: Der Backſteinbau. (Backſteinrohbau und Backſteinkunſtbau).

74. Einfachſtes Backſteinhaus des *Ariost* zu Ferrara 135
75. Backſteinfaſſade aus Bologna 136

Abbildung Seite

76. Backſteinfaſſade mit Malereien aus Mailand 137
77. „ des Hofes des *Palazzo Stanga* in Cremona 138
78. Beiſpiele von Geſimſen aus Kunſt- und Normalbackſteinen (Backſteinrohbau) 139
79. Portal aus Backſteinen, entwickelter Kunſtbau aus Bologna 140
80. Konſolengeſimſe mit Kleinbogen aus Bologna (Backſteinrohbau in Verbindung mit Backſteinkunſtbau 141
81a. Hauptgeſimſe aus Architrav, Fries und Corona beſtehend, in Bologna (Reichſte Ausbildung . 142
81b, c. Derzeitiger Zuſtand eines Backſteingeſimſes aus Bologna. (Im Hofe des *Museo civico* daſelbſt aufgeſtellt). 143
82. Backſteingeſimſe aus Formſteinen in Ferrara 144
83. Reiches Konſolengeſimſe mit Architrav ohne Fries in Bologna. (Konſolen durch Muſcheln verbunden) 145
84. Die Abwandelung eines Frieſes in Cremona, von Abb. 81 aus Bologna. 146
85. Tönernes Hauptgeſimſe von Hohlſteinen aus Imola 147
86. Tongeſimſe mit vorkragenden Sparren aus Siena 148
87. Verzierte Backſtein-Archivolte aus Ferrara 149
88. Fenſterbogen-Akroterie aus Bologna 149
89. Kuppelgewölbe-Dekoration mit Majolikakacheln in Florenz 150
90. Teilanſicht des bunten Terrakottafrieſes am *Spedale del Ceppo* in Piſtoja 151
91. Medaillon aus bunter Majolika in *S. Miniato* von *G. della Robbia* 152
92. Architrav und Säulenkonſtruktion aus der *Villa Madama* bei Rom 153
93. Ausbildung von Bogenſtirnen zu verſchiedenen Zeiten 154

VI. Abſchnitt: Faſſadendekorationen durch Putz, Kratzmalerei (Sgraffito), Ton- und Buntmalerei (Chiaroscuro, al fresco), Stuck, Moſaik und Inkruſtation.

94. *Sgraffito*-Dekoration am *Palazzo Montalvi* in Florenz 156
95. „ „ vom Palaſt *Corsi* in Florenz 157
96. *Chiaroscuro*-Dekoration an einem Hauſe in Rom 158
97. Dekoration der Faſſade des *Palazzo del Consiglio* zu Verona 160
98. Hofſaſſade des *Palazzo Spada* in Rom 162
99. Faſſade mit Stuckdekoration des Palaſtes und Wohnhauſes *Raffaels*, gen. *del Aquila* in Rom (jetzt zerſtört) 163
100. Faſſade der *Casa Borrani* in Ascona 165
101. Mittelpartie der *Casa Borrani* in Ascona 166
102. Grundriß der „ „ „ „ 167
103. Inkruſtierte Faſſadenteile aus Venedig 168

VII. Abſchnitt: Holzarchitektur.

104. } Kolonenhäuſer aus Bologna 169
105. }
106. Bauernhaus in San Gimignano 170
107. Bauernhaus in Porrena 170
108. Geſims des *Bigallo* in Florenz 171
109. Sparrengeſimſe an den Uffizien in Florenz 171
110. Holzgeſimſe am *Castello* in Trient und in Piſa 172
111. Vordach über einer Eingangstür des Domes in Piſa 172
112. Holzgeſimſe im Hofe der Kirche *S. Croce* in Florenz 173
113. } Anordnung der Tragbalken und Sattelhölzer in den Kreuzgängen der Kirchen *S. Croce* und
114. } *S. Lorenzo*, beide in Florenz 174
115. Sparrengeſimſe mit aufgeſattelten Sparren an Florentiner Paläſten bei Ausladungen bis 2,48 m 175
116. Geſimſe der Langſeite eines Bauernhauſes in Cevio 175
117. Giebelgeſimſe aus Cevio 176
118. Hohlkehlengeſimſe aus Gubbio 176
119. „ „ Parma 176
120. „ mit Putz und Malerei überzogen am Brückentor der *Certosa* bei Pavia . . 177
121. Dachſtuhl der Holzbrücke bei Pavia mit einfachſtem Sparrengeſimſe 177

VIII. Abſchnitt: Steingewölbe und Holzdecken in Gewölbeform.

122. Geſtaltung der Pfeiler und der Pendentifs der Kirche *S. Giustina* in Padua 178
123. „ „ „ „ „ „ „ „ *S. Andrea della Valle* in Rom 178

Abbildung Seite

124. Gewölbe der *Pazzi*-Kapelle in Florenz 179
125. Vom Innern der Sakriſtei der Kirche *S. Spirito* in Florenz 180
126. „ „ „ „ „ „ *S. Lorenzo* in Florenz 181
127. Lotrechter Schnitt durch das *Battistero* in Florenz 182
128. Grundriß des *Battistero* in Florenz 183
129. „ und Schnitt des Domes in Florenz 184
130. Anordnung der Rippen, Sporen und der horizontalen Verſpannungsbogen bei der Doppelkuppel des Florentiner Domes. Grundplan, ſenkrechter Schnitt und Perſpektive 185
131. Lotrechter Schnitt durch die Kuppel der Kirche *S. Maria del Fiore* in Florenz 187
132. Tonnengewölb- und Kuppelkonſtruktionen in Florenz, Rom und Sebenico 188
133. Kuppel mit Pendentifs 189
134. Lotrechter Schnitt durch die Kuppel der *St. Peter*'s-Kirche in Rom 190
135. „ „ „ „ „ „ Kirche *S. Maria di Carignano* in Genua 190
136. „ „ „ „ „ „ Kirche *S. Maria dell' Umiltà* in Piſtoja 191
137. 138. 139. Ausbildung von Pendentifs 192
140. 141. 142. „ „ „ 193
143. Vierungskuppel in Saronno (zwölfeckig) 194
144. Bemaltes Pendentif in *S. Andrea della Valle* in Rom. Von *Domenichino*. 195
145. Grundplan eines Pendentifs der *Peter*'s-Kuppel in Rom 196
146. Steinerne Vierungs- und Doppelkuppel von *S. Spirito* in Florenz 197
147. Vom Tonnengewölbe der Verbindungshalle zwiſchen Sakriſtei und Kirche *S. Spirito* in Florenz 198
148. Von der Kirche *S. Stefano* in Venedig und vom *Palazzo Maffei*, jetzt *Trezza*, in Verona . . 199
149. Tonnengewölbe mit Stichkappen, Mittelſtücke auf den Schwalbenſchwanz eingewölbt . . . 200
150. Dach- und Deckenkonſtruktion in Gewölbeform in Venedig 201
151. Strebepfeilerbildungen der *Certosa* bei Pavia 202
152. Verſchiedene Waſſerſpeier aus antiker, mittelalterlicher und aus der Renaiſſancezeit 203
153. Von einer Halle bei *Porta Pusterla* in Mantua 204

IX. Abſchnitt: Dachkonſtruktionen.

154. Dachſtuhl mit Kaſſettendecke von *Maria maggiore* in Rom 206
155. „ „ „ „ *S. Lorenzo* in Rom 206
156. Holzkaſſettendecke aus der *Cancelleria* in Rom 207
157. Dach- und Deckenkonſtruktion der Börſe in Genua 208
158. Feuerſichere Decken- und Dachkonſtruktion in Genua 209
159. Dachſtuhl und Dachgaupen nach *Serlio* und Dachkonſtruktion nach *G. da Sangallo* 210
160. Dachkonſtruktion (Steildächer und Bohlendächer) nach *Serlio* 211

X. Abſchnitt: Treppen und Treppenhäuſer.

161. Treppenanlage im *Palazzo Farnese* mit Lichthof zu Rom und Trittkonſtruktionen aus Rom und Bologna 213
162. Zwei- und dreiarmige Treppen in Mailand, Catania und Palermo 214
163. Treppenaufgang mit Hof und Haupttreppe in Genua 215
164. *Scala regia* des Vatikaniſchen Palaſtes in Rom 216
165. Wendeltreppe in *Villa Papa Giulio* bei Rom 216
166. Treppe im Schloß zu Caprarola von *Vignola* 217
167. Ovale Wendeltreppe im *Palazzo Barberini* zu Rom 218
168. Schema für Wendeltreppen mit abgeſtützten Wangen im kreisrunden Raum 219
169. Treppenhaus mit Stuck und Malerei im *Palazzo Parodi* zu Genua 220
170. Treppenanlage im Benediktinerkloſter zu Catania 221
171. Dreiarmige Treppe im *Palazzo Braschi* zu Rom 222
172. „ „ mit Durchfahrt im *Palazzo Corsini* in Rom 223
173. Äußere Wendeltreppe aus Venedig. *Scala Contarini dal Bóvolo* 224
174. Verſchiedene Steintreppengeländer aus Verona und Florenz, Caprarola und Rom 225

Abbildung Seite
175a. Beiſpiele von Geländergriffen aus Stein längs der Treppenwände 226
175b. Steinerne Handleiſte im Rathaus zu Siena 226
176. Zweiarmige Haupttreppe im *Palazzo Strozzi* zu Florenz 226
177. Lichtzufuhr im Treppenhaus (hohes Seitenlicht) des *Palazzo Durazzo* in Genua 227
178. Lichtzufuhr bei der Treppenanlage im *Palazzo Balbi* in Genua 228
179. „ „ „ „ im *Palazzo Gondi* zu Florenz mit Antritt vom Säulenhof 229
180. Treppenanlage mit kleinem Lichthof im *Palazzo Palma* zu Rom 229
181. Große Freitreppe vor dem Capitol in Rom 230
182. Freitreppenanlage vor dem Schloß zu Caprarola 231

XI. Abſchnitt: Säulenordnungen und zugehörige architektoniſche Einzelheiten. Schlußbetrachtung.

183. Schwellung der Säulen nach *L. B. Alberti* 233
184. Zuſammenſtellung doriſcher Kapitellformen verſchiedener Epochen der Renaiſſance 235
185. Zuſammenſtellung ſpäterer joniſcher Kapitellformen und Konſtruktion einer Volute 237
186. Schema eines korinthiſchen Säulenkapitells nach *Vignola* 239
187. Schema eines Kompoſitakapitells nach *Vignola* 240
188. Zuſammenſtellung joniſcher Kapitellformen aus verſchiedenen Epochen 241
189. } Joniſche Kapitelle mit Rofetten-Voluten aus Florenz und Fieſole 242
190. }
191. Joniſche Säule und Joniſches Kapitell aus Poggio a Cajano 243
192. Zuſammenſtellung früherer korinthiſcher Kapitellformen 244
193. Kompoſitakapitell aus dem Schloßhof in Gubbio nach *Laurana* 245
194. „ „ „ „ in Urbino nach *Laurana* 245
195. Volutenkapitell aus *S. Maria Novella* in Florenz 246
196. Volutenkapitelle aus antiker Zeit 246
197. Zuſammenſtellung freier Kapitellformen. (Volutenkapitelle aus verſchiedenen Epochen.) . . 247
198. Korinthiſierendes Pilaſterkapitell mit Putten in Mailand 248
199a. „ „ aus Bergamo von *Amadeo* 249
199b. Volutenkapitell mit Delphinen aus Florenz 249
200a, b, c. Pfeiler- und Pilaſterkapitelle aus Rom, Bologna und Prato 250
201. Kapitell und Schlußſtein aus der *Sforza*-Zeit 251
202. Säulen des *Ammanati* im Hofe des *Palazzo Pitti* in Florenz 252
203. Quadrierte Säulenſchäfte des *Palazzo Fantuzzi* in Bologna 252
204. Kandelaberartige Säulenſchäfte der *Maria dei Miracoli* in Brescia 253
205. Säulenſchäfte im Hofe der Univerſität in Turin 254
206. Gewundene Säulenſchäfte, deren Konſtruktion und Dekoration 255
207. Verſchlungene Säulenſchäfte in Trient 256
208. Holzpilaſter aus Siena 257
209. Joniſches Kapitell mit herabhängenden Glockenblumen 258
210. Balkontragende Atlanten vom Portal des *Palazzo Barzellini* 259
211. Karyatiden aus den Stanzen des *Vatikan* in Rom 260
212. Hauptgeſimſe der Doppelvoluten-Konſole nach *Vignola* 261
213. Eichenblätter nach der Natur abgebildet 262
214. Akanthus vom Sarkophag des *Marzuppini* in Florenz 263
215. Naturaliſtiſcher Früchtebüſchel aus dem Dome zu Siena } In Marmor 264
216. „ „ „ „ „ „ „ } ausgeführt 265
217. Fries vom *Alexander*-Sarkophag, zurzeit in Konſtantinopel. (Naturaliſtiſches Weinlaub.) . . 266

Spezieller Teil.

A. Profanbauten.

XII. Abſchnitt: Einleitung. *Alberti*'s und *Filarete*'s Anſichten über die Stellung des Architekten.

218. Städtiſche Holzhäuſer in Bologna und Bergamo 270
219. Städtiſches Holzhaus in Bologna 271

Abbildung | Seite

XIII. Abſchnitt: Der Palaſtbau.

220. Syſtem einer gotiſchen Palaſtfaſſade in Siena 276
221. „ „ mittelalterlichen Palaſtfaſſade in Piſa 277
222. Mittelalterlicher *Palazzo Cavalli* in Venedig 278
223. Perſpektiviſche Anſicht der Hauptfaſſade des *Palazzo Strozzi* in Florenz 279
224. Anſicht der *Pazzi*-Kapelle in Florenz 281
225. Situation und Maſſengeſtaltung des *Palazzo Pitti* in Florenz 282
226. Grundplan des *Palazzo Pitti* in Florenz 283
227. Fenſterpilaſter am *Palazzo Pitti* in Florenz 284
228. Mögliche Fenſterteilung am *Palazzo Pitti* in Florenz 285
229. Faſſadenachſe des *Palazzo Medici-Riccardi* in Florenz 287
230. Grundriß des *Palazzo Riccardi* in Florenz 288
231. Faſſadenſchema des *Palazzo Strozzi* in Florenz 289
232. Konſtruktion des ſteinernen Hauptgeſimſes am *Palazzo Strozzi* in Florenz 291
233. Grundriß des *Palazzo Strozzi* in Florenz unter Angabe des ausgeführten Teils des Hauptgeſimſes ABCD 292
234. Geſimskonſtruktion am *Palazzo Piccolomini* in Siena 293
235. Faſſade des *Palazzo Gondi* in Florenz 295
236. Teilfaſſade des *Palazzo Guadagni* in Florenz 296
237. Hauptgeſimſe des *Palazzo Spannocchi* in Siena 297
238. Teilſtück der *Colosseum*'s-Faſſade in Rom (antik) 298
239. „ „ Seitenfaſſade der ſog. *Maison Carrée* in Nîmes (antik römiſch) 299
240. Faſſadenſyſteme der Paläſte *Piccolomini* in Pienza und *Rucellai* in Florenz 302
241. Fenſterdetails des *Palazzo Piccolomini* und des *Palazzo Rucellai* in größerem Maßſtab 303
242. Teilfaſſade des *Palazzo Venezia* in Rom 304
243. Vom *Palazzo Mancini* in Cortona 305
244. Faſſadenſyſtem des *Palazzo Nobili* zu Montepulciano 306
245. *Palazzo Ducale* in Urbino 307
246. Faſſadenſyſtem des *Palazzo Ducale* in Urbino 308
247. „ der *Cancelleria* in Rom mit rythmiſcher Travée und großer Ordnung im Obergeſchoß 310
248. Geſamtplan der Vatikaniſchen Palaſtanlage mit dem Grundplan von *St. Peter* in Rom . . . 313
249. *Palazzo Pandolfini* in Florenz 315
250. Gartenfaſſade des *Palazzo del Tè* bei Mantua 317
251. Grundriß des *Palazzo del Tè* bei Mantua 318
252. Faſſadenſyſtem vom *Palazzo Canossa* in Verona 319
253. Faſſadenſyſtem des *Palazzo Pompei* in Verona 320
254. „ des *Palazzo Bevilacqua* in Verona 321
255. „ vom *Palazzo Trissino* in Vicenza 322
256. Perſpektiviſche Anſicht des *Palazzo Bevilacqua* in Verona 323
257. Faſſade des *Palazzo Valmarana* in Vicenza 324
258. Faſſadenſyſtem großer Ordnung von *Palladio* 325
259. Grundriß des *Palazzo Porto* in Vicenza nach *Palladio* 326
260. Mittelpartie des *Palazzo Farnese* für Piacenza nach der Handzeichnung *Vignola*'s 327
261. Faſſadenſyſteme großer Ordnung von *Michelangelo* und *Vignola* 328
262. Perſpektiviſche Anſicht der Hauptfaſſade des *Palazzo Farnese* in Rom 329
263. Grundplan des *Palazzo Farnese* in Rom 330
264. Faſſadenſyſteme mit großer Ordnung von *Bramante* und *Giulio Romano* 331
265. Gliederung der Vorderfaſſade des *Palazzo Carignano* im Grund- und Aufriß dargeſtellt . . 332
266. *Palazzo Carignano* von *G. Guarini* in Turin 333
267. *Palazzo Grimani* in Venedig 336
268. Teilſtück der Faſſade des *Palazzo Pesaro* in Venedig 337
269. Faſſadenſyſtem der Bibliothek *S. Marco* in Venedig 338
270. Ecklöſung der Bibliothek-Faſſade in Venedig 339
271. Treppenaufgang zum Hofe des *Palazzo Durazzo-Pallavicini* in Genua 341
272. Treppenaufgang zum Hofe des Univerſitätsgebäudes in Genua 343
273. Faſſade des *Palazzo Lioni* (*Omenoni*) in Mailand 344
274. *Palazzo Marino*, jetzt *Municipio*, zu Mailand (Mittelbau in neuerer Zeit dreiſtöckig ausgebaut) 345
275. Vom Hofe des *Palazzo Marino*, jetzt *Municipio*, zu Mailand 346

Abbildung Seite

276. Hermenpilaſter des *Palazzo di Giuſtizia* in Mantua und am *Palazzo Marino* in Mailand . . 347
277. Hermenpilaſter des *Palazzo Marino* und *Palazzo delle Scuole Palatine* 348
278. Grundriß des *Palazzo Belgiojoso* (Villa *Reale*) in Mailand 350
279. Stadt- oder Palaſt-Villa *Chiericato* in Vicenza 351
280. Eiſerne Halter mit Ringen 353
281. Schmiedeeiſernes Balkongeländer am *Palazzo Bevilacqua* in Bologna 354
282. Vom Hof im *Palazzo Bevilacqua* zu Bologna 355
283. Teilfaſſade mit Details des *Palazzo Ghiſilieri* in Bologna 357
284. Eckbildungen des *Palazzo Ghiſilieri* in Bologna und des *Palazzo Guadagni* in Florenz . . . 358
285. Ecke des Erdgeſchoſſes des *Palazzo Ghiſilieri* in Bologna aus Macigno-Quadern 359
286. Grundriß des *Palazzo Maſſimi alle Colonne* in Rom 361
287. Abſchluß der Gartenanlage vom *Palazzo Barberini* in Rom 362
288. Grundriß des *Palazzo Borghese* in Rom mit den eingezeichneten Türen- und Hofachſen und den Achſen nach den Grottenniſchen im Garten 363
289. Wandbrunnen im Hofe des *Palazzo Borghese* in Rom 364
290. Doriſche Faſſadenſyſteme nach *Serlio* (Palaſtfaſſaden) 365
291. Joniſche und korinthiſche Faſſadenſyſteme nach *Serlio* (Palaſtfaſſade) 366
292. Palaſtbau mit Ecktürmen nach *Serlio* 367
293. Faſſadenſyſteme in Parma und Rom (Hungerbarocco) 368

XIV. Abſchnitt: Die Villen.

294. Landhaus bei Bellinzona 370
295. Tenuta bei Rom 371
296. Häuschen beim Garteneingang zur *Villa Borghese* in Rom 372
297. Sog. *Villa Careggi* bei Florenz, nach *Raschdorff* 373
298. Grundriß einer befeſtigten mittelalterlichen Villa 374
299. „ der *Villa Salviati* bei Florenz 374
300. „ der beglaubigten *Villa Careggi* bei Florenz 375
301. Anſicht der *Villa Salviati* bei Florenz 376
302. „ „ „ *Reale* früher *Villa Medici* in Poggio a Cajano bei Florenz 377
303. Toskaniſche Landſchaft bei Florenz (*Contrada di Careggi*) 378
304. Grundriß der *Villa Farnesina* in Rom 380
305. Faſſadenſyſtem der *Villa Farnesina* in Rom 381
306. Anſicht des jetzigen Zuſtandes der *Villa Madama* bei Rom 383
307. Grundriß-Darſtellungen der *Villa Madama* bei Rom 384
308. Dekoration in Stuck und Malerei der Loggia in der *Villa Madama* bei Rom 385
309. Grundriß der *Villa Pia* im Vatikaniſchen Garten zu Rom 386
310. Anſicht „ „ „ „ „ „ „ „ „ 387
311. „ „ „ *Medici* in Rom (Gartenſeite) 389
312. „ und Grundriß der großen Niſchenfaſſade im *Belvedere*-Hofgarten in Rom 390
313. „ „ „ „ *Villa Sacchetti* bei Rom. (Nur noch in Trümmern vorhanden.) 391
314. „ der *Villa Falconieri* bei Frascati 392
315. Hauptfaſſade der *Villa d'Este* in Tivoli 393
316. Anſicht des Terraſſenaufbaues im Garten der *Villa d'Este* in Tivoli 394
317. Schnitte durch die Terraſſen der *Villa d'Este* und der *Villa Sacchetti* 395
318. Landſchaftsbild bei Tivoli mit Olivenbäumen 397
319. „ mit Pinien aus der *Villa Hadrian* bei Tivoli 398
320. Anſicht des Wohnbaues und der Gartenanlagen der *Villa Lante* bei Bagnaja 399
321. „ der großen Fontäne im Garten der *Villa Lante* bei Bagnaja 400
322. „ „ Kaskaden im Garten der *Villa Lante* bei Bagnaja 401
323. „ eines Ruheplatzes bei den Kaskaden der *Villa Lante* 402
324. Gartenhalle des *Palazzo Giuſtiniani* zu Padua. (Geometriſche Anſicht.) 405
325. Kaſino des *Palazzo Giuſtiniani* zu Padua. (Grundriß und Anſicht.) 406
326. Grundriſſe der *Villa Imperiale* bei Peſaro (*Sforza-* und *Rovere*-Bau) 409
327. Geſamtbild von der *Villa Imperiale* bei Peſaro 410
328. Riſalit der *Villa Imperiale* bei Peſaro. (Anſicht nach der Reſtauration des Baues im Jahre 1910.) 412
329. Schnitt durch das Gelände der *Villa Imperiale* bei Peſaro nach der Ausführung und Profil einer Villenanlage nach dem Vorſchlage *Serlio*'s 413

Abbildung		Seite
330.	Blick vom großen Saale nach der Halle der *Villa Imperiale* bei Pefaro	414
331.	Anſicht des großen Saales im *Sforza*-Bau der *Villa Imperiale* bei Pefaro	415
332.	Zypreſſen am Lago di Como	417
333.	Zypreſſen der *Villa Falconieri* bei Frascati	417
334.	Tiefgarten auf Iſola bella am Lago maggiore	418
335.	Genueſer Villa. Schnitt durch die *Villa Sauli* mit Vorhof	419
336.	Schnitt und Grundriß der *Villa Cambiaso* bei Albaro bei Genua	420
337. 338. 339.	Grundriſſe neapolitaniſcher Villen	422
340.	Grundriß einer neapolitaniſchen Villa nach Dr. *H. Egger*	423
341.	Grundriß einer unbekannten Villa mit ſpießeckigen Vorbauten, an Caprarola erinnernd	424
342.	Villengrundriß des *Serlio* mit Halbrundſaal (Grundriß und Anſicht)	426
343.	Grundriß des *Castel del Monte* nach *Serlio*	427
344.	„ der *Molino da Vento* „ „	427
345. 346. 347.	Villengrundriſſe des *Serlio*	428
348. 349. 350.	„ mit Oval- und Achteckhof und großer Eingangsniſche	429
351.	Villenentwurf mit hochgeführtem Saal nach *Serlio*	430
352.	Villengrund- und Aufriß des *Serlio* mit langgeſtreckter Vorhalle	431
353.	Villenfaſſade und Schnitt des *Serlio* mit großer Ordnung	432
354.	Palaſtvilla nach *Serlio* mit Türmen	433
355.	Altvenezianiſche Landhausanlage mit landwirtſchaftlichem Vorgelände, Herrenhaus und Luftgarten	436
356.	Grundplan der *Villa Masèr* (*Palladio*)	437
357.	Faſſade der *Villa Masèr* übereck geſehen	438
358.	Hauptfaſſade der *Villa Masèr* (*Palladio*)	438
359.	Anſicht der *Villa Rotonda*, Geſamtanlage, vom Monte Berico aus geſehen (*Palladio*)	439
360.	Grundriß der *Villa Rotonda* bei Vicenza (*Palladio*)	440
361.	Perſpektiviſche Anſicht der *Villa Rotonda* bei Vicenza (*Palladio*)	441
362.	Querſchnitt der *Villa Rotonda*	442
363a, b.	Innendekoration der *Villa Rotonda* bei Vicenza und Konſtruktion des Kuppelfußes nach *S. Giacomo* in Vicovaro	443
364.	Faſſade mit Treppenvorbau der *Villa Foscari*	444
365.	Anſicht und Grundriß der *Villa Pisani* bei Porta Montagnana	445
366.	Grundriß der *Villa Pisani*	446
367.	Faſſade der *Villa Pogliana* und *Villa Pisani*	447
368.	Grundplan und Anlage der *Villa Trissini* bei Meledo	448
369.	Geometriſche Anſicht der Villa bei Meledo (*Palladio*)	449
370.	Schaubild der Villa bei Meledo nach dem Plane *Palladio's*	450
371.	Anſicht und Grundplan der *Villa Badoero* (*Palladio*)	451
372.	Anſicht und Anordnung der Vorhalle und der Hauptfaſſade der *Villa Valmarana* (*Palladio*)	452
373.	Grundriß und Teilanſicht der Jagdvilla *La Magliana* bei Rom	453
374.	Geometriſche Gartenanlage des *Serlio*	454
375.	Kaskaden-Szenerie im Garten des Schloſſes zu Caſerta	455
376.	Aus den Vatikaniſchen Gärten in Rom (Römiſche Gartenanlage mit Palmen)	456
377.	Moderne öffentliche Gartenanlagen der *Villa Nazionale* in Neapel (Einheimiſche und ausländiſche Pflanzen)	457
378.	Gruppe von Steineichen bei Frascati	458
379.	Baumpartien beim Garteneingang zur *Villa Falconieri* (Pinien und Zypreſſen)	459
380.	„ „ *Cancello* der *Villa Aldobrandini* mit Gartenabſchluß (nach *Moscioni*)	460
381.	Pergola im Garten des *Palazzo Doria* zu Genua	461
382.	„ „ Kloſtergarten der *Certosa* bei Pavia	462
383.	Waſſertheater der *Villa Aldobrandini* bei Frascati (Grundriß)	463
384.	„ „ „ *Mondragone*	463
385.	Kleines Kaſino der *Villa Albani* bei Rom (Grundriß)	464

Abbildung Seite

386. Kaſino beim Schloſſe zu Caprarola (Anſicht und Grundriß) 465
387. Großes Kaſino der *Villa Borghese* in Rom 466
388. Drachenfontäne auf der Terraſſe der *Villa Mondragone* bei Frascati 467
389. Gartenvaſen und deren Konſtruktion von *Serlio* 467
390. Großer antiker Marmorkrater im Kloſterhof von *S. S. Apostoli* in Rom 468
391. *Fontaine tirée des Jardins de la Villa Albani* nach *Percier* und *Fontaine* a. a. O. 469
392. Moderne Fontäne in den Anlagen von München 469

XV. Abſchnitt: Die Wohnhäuſer.

393. 394. Grundriſſe von Einzelwohnhäuſern in Rom 471
395. 396. Grundriſſe von größeren Wohnhäuſern in Rom 471
397. Faſſade mit Verkaufsläden und Mezzanin in Rom (*Palazzo Costa*) 472
398. 399. Faſſaden mit Läden und Halbgeſchoſſen 473
400. Ladenfaſſade mit Halbgeſchoß (*Palazzo Niccolini* in Rom) 474
401. Ladenhaus mit Halbgeſchoß (*Palazzo Cicciaporci* in Rom) 474
402. Geſchloſſene Palaſtfaſſade mit Läden und Halbgeſchoß, darüber ein Hochgeſchoß mit Vertikalgliederung in Rom 475
403. Dreifenſterhaus (Faſſade des *Casino di Livio* zu Florenz) 476
404. „ („ „ *Palazzo Serristori* zu Florenz) 476
405. Höfchen in der *Via Pignolo* zu Bergamo 477
406. „ „ „ *Casa Maffei* „ „ 477
407. „ „ „ *Via Pignolo* „ „ 478
408. Zuſammengebaute, einfache Miethausfaſſaden 479
409. Straßenbild aus einer Freske des *A. Mantegna* in den *Eremitani* zu Padua 480
410. Bild des ſtädtiſchen Lebens bei guter Verwaltung nach *Ambrogio Lorenzetti* in Siena . . . 480
411. 412. Grundriſſe von Einzelwohnhäuſern in Rom 481
413. Hausfaſſade in Rom zur Zeit des *Bramante* 482
414. „ „ „ aus der Zeit des *Vignola* 483
415. Große Hausfaſſade in Florenz aus der Zeit des *Baccio d'Agnolo* 484
416. Reliefdarſtellung von der *Arca di S. S. Pietro e Marcellino nella cripta del Duomo di Cremona* von *Benedetto Briosco* (Gehilfe des *Amadeo* von 1481 an) 485

XVI. Abſchnitt: Einzelheiten und innerer Ausbau.

417. Bankſockel am *Palazzo Strozzi* in Florenz 487
418. „ „ „ *Bartolini* in Florenz 488
419. „ „ „ *Guadagni* in Florenz 489
420. Steinbalken und Konfolen aus Florenz, Verona und Bergamo 490
421. Fenſter von einem Palaſt in Arezzo 492
422. „ vom *Palazzo Quarotesi* in Florenz 492
423. „ „ „ *Piccolomini* in Pienza 492
424. „ „ „ *Gondi* in Florenz 492
425. Hoffenſter von *S. Pietro* in Perugia 493
426. Beiſpiele von freien Ornamenten auf Fenſterverdachungen 494
427. Fenſter des *Palazzo Pucci* in Florenz 495
428. „ „ „ *vecchio* in Florenz 496
429. „ im Erdgeſchoß des *Palazzo Pitti* in Florenz 497
430. Doppelfenſter der *Scuola di S. Rocco* in Venedig 498
431. Fenſter am *Palazzo Puoti* in Verona 499
432. „ des *Bramante* an der *Cancelleria* in Rom 500
433. „ an der *Porta de' Borsari* in Verona 500
434. Verſchiedene Arten von Verglaſungen der Fenſter 501
435. Verſchiedene Arten von Fenſterverſchlüſſen aus dem XIV. und XV. Jahrhundert 502
436. Fenſter- und innere Ladenverſchlüſſe nach *Blondel* 505
437. Tür- und Fenſterbefchläge 506
438. Fenſterſchutzhalter 507

Abbildung Seite

439. Sicherheitsvorrichtung durch Schmiedeeifengitter 508
440. Schmiedeeifengitter an der Kirche *Madonna di Campagna* in Pallanza 509
441. Schmiedeeifernes Torbogengitter vom *Palazzo Tommasoni* in Cortona 509
442. Tor und Tür des Erzbifchöflichen Palaftes zu Lucca 510
443. Türgeftell aus feinem Kalkftein im Schloffe zu Urbino 510
444. Teil der Einfaffung des Eingangstores des *Palazzo Cippola* in Brescia (Hermenkaryatiden zugleich Balkonträger) 511
445. Eingangsportal des Erzbifchöflichen Seminars in Mailand 512
446. „ in Perugia 513
447. „ am *Mercato* in Perugia 514
448. Anficht des Durchganges bei den *Uffizien* in Florenz vom Arkadenhof aus gefehen 514
449. „ „ „ „ „ „ „ „ „ Arno aus gefehen 515
450. Haustür in Futterrahmen fchlagend am *Palazzo Gadagni* in Florenz 516
451. 452. Bronzene Türklopfer aus Rom 516
453. Halbkreisförmige Nifche mit Mufcheleinfatz in *S. Prassede* in Rom 517
454. „ „ von *S. Andrea* bei Rom 517
455. Balkon des *Palazzo Labbia* in Venedig 518
456. Verfchiedene Anordnungen von Balkonen 519
457. Balkon mit Bildwerken am *Palazzo Cippola* in Brescia 520
458. Erker am *Palazzo Roverella* zu Ferrara 521
459. Erker am Wohnbau des Herzogspalaftes zu Urbino 522
460. Loggia der *Vigna di Papa Giulio* außerhalb der Stadtmauer Roms 524
461. *Belvedere* vor *Porta Pia* zu Rom 525
462. 463. Nach *Serlio*'s Angaben und in Rom und Venedig ausgeführte Kaminhüte 526
464. Steinwappen am Erzbifchöflichen Palaft in Florenz 526
465. *Mediceer*-Wappen aus Stein am *Palazzo Comunale* in Prato 526
466. Laterne am *Palazzo Vitelleschi* zu Corneto 527
467. 468. Laternen und Fahnenhalter am *Palazzo Strozzi*, Florenz 528

XVII. Abfchnitt: Hofanlagen im Wohnhaus und Palaftbau. Galerien und Terraffen.

469. Grundriß und Gefamtanficht des Hofes von *S. Maria della Pace* in Rom. (*Bramante* 1503.) 531
470. Hof in *S. Maria della Pace* zu Rom. Pfeilerftellung mit Pilaftern und Rundbogen im Erdgefchoß, im Obergefchoß Säulen- und Pfeilerftellung mit Architraven 532
471. Pfeiler- und Säulenftellungen der großen Palafthöfe 533
472. Hof mit geradem Gebälke der Univerfität zu Padua 534
473. Kleiner Säulenhof in dem Brüderfchaftsgebäude *dello Scalzo* in Florenz mit Rundbogen und Architraven abwechfelnd überfpannt 535
474. Unregelmäßiger Säulenhof im Erzbifchöflichen Palafte zu Florenz 536
475. Rhythmifche Säulenftellungen im *Palazzo Non finito* zu Florenz 536
476. Faffadenfyfteme von Binnenhöfen in Florenz und in Siena 537
477. Säulenhof, im Obergefchoß mit Blendarkaden und Rechteckfenftern, des *Spedale maggiore* zu Mailand 538
478. Eckpfeilerbildungen in den Schloßhöfen zu Urbino und Gubbio und Wandpfeiler im *Palazzo Ducale* zu Genua 539
479. Hofanlagen des *Palladio*. Antike Atrien im Gewande der Renaiffance 540
480. Hof mit gekuppelten Säulen, darüber Architrav und halbkreisförmige Bogen im *Palazzo Marino* zu Mailand 541
481. Hof der *Brera* in Mailand 542
482. Vom Hof des *Palazzo Borghese* zu Rom 542
483. Rhythmifche Halbfäulenftellungen im Rundhofe des Schloffes zu Caprarola 543
484. Rundhof im Schloffe bei Caprarola mit Quaderpfeilern im Erdgefchoß und Pfeilern mit vorgelegten Halbfäulen im Obergefchoß 544
485. Hof des *Archiginnasio* zu Bologna 545
486. Hof mit vertikaler Teilung zwifchen den Freiftützen der Wandelhallen des I. und II. Gefchoffes der Bibliothek in Palermo 546

Abbildung Seite

487. Hof des *Palazzo Marzano* in Turin 547
488. Hof von *S. Romualdo* zu Ravenna, im erſten Geſchoß mit Säulenhallen, im Obergeſchoß geſchloſſene, durch Pilaſter und Fenſter unterbrochene Wandflächen, Ausſchmückung des Hofes mit Brunnen und Blumen 547
489. Abſchlußgitter vor der *Loggetta* des *Campanile* in Venedig 548

XVIII. Abſchnitt: Innerer Ausbau.

490. Mittelſtück der Türfüllung in den Vatikaniſchen Loggien *Raffael*'s (vergl. Abb. 492) . . . 551
491. Teil der Hochfüllung der Tür in den Vatikaniſchen Loggien *Raffael*'s (vergl. Abb. 492) . 552
492. Tür in den Loggien *Raffael*'s im Vatikan zu Rom 553
493. Wandtäfelung von der *Tribuna* des *Cambio* in Perugia 555
494. Stuhlwerk im großen Saal des *Palazzo Pretorio*, zurzeit in Piſtoja aufgeſtellt, früher im Chor der *Sapienza* 557
495. Gobelin nach *Le Brun* und *Van der Meulen*. Die Belagerung von Tournay darſtellend . . 559
496. Tonfliesenboden aus dem Herzogspalaſt in Urbino 564
497. Majolikafliesen aus *S. Caterina* in Siena 565
498. Kamin aus dem *Palazzo Borgherini* zu Florenz (jetzt im *Museo Nazionale* [*Bargello*] zu Florenz) 567
499. Kamin im *Anticollegio* des Dogenpalaſtes zu Venedig 568
500. Latrinenanlage nach einer Miniature aus dem XV. Jahrhundert 569
501. Waſſerſpüleinrichtung in einem Kloſett aus dem Jahre 1727, Grundplan und Schnitt . . . 569
502. Badeanlage in einem Genueſer Palaſte nach *P. P. Rubens* 570
503. Küchenanlage in einem Genueſer Palaſte nach *P. P. Rubens* 570

XIX. Abſchnitt: Ausſtattung der Prunk- und Wohnräume mit Gebilden der Kleinkunſt.

504. Sofatruhe des XV. Jahrhunderts aus Florenz 572
505. Aus Holz geſchnitzte Truhe im *Bargello*-Muſeum zu Florenz 572
506. Geöffnetes hölzernes Schmuckkäſtchen aus Gubbio im *Palazzo Ranghiasci-Brancaleoni* . . . 573
507. Stuhl aus dem *Bargello*-Muſeum zu Florenz 573
508. Holzgeſchnitzter Spiegelrahmen aus Florenz 574
509. Holztäfelung aus der *Certosa* bei Pavia 575
510. Himmelbett des *Pierre de Gondi* (*Musée de Cluny*, Paris) 576
511. Einfaches Bett mit Vorhängen aus dem XV. Jahrhundert 577
512. Majolikaſchüſſel im *Bargello*-Muſeum zu Florenz 578
513. Majoliken im *Bargello*-Muſeum zu Florenz 578
514. 515. Urbinatiſche Majolikaplatten aus dem XVI. Jahrhundert nach Lichtdrucken aus dem *Ateneo* zu Peſaro 579
516. 517. Majolikatöpfe aus dem *Palazzo della Santa Casa* in Loreto (Phot. *Alinari*) 579
518. Glas-Kronleuchter von *Murano* aus dem *Palazzo Vendramin* in Venedig 580
519. Glaslüſter nach einem Stück von *Salviati & Co.* in Venedig 581
520. Teile eines ſilbernen Vortragkreuzes und zwei Venezianer Gläſer aus dem XVI. Jahrhundert, zurzeit im *Bargello* zu Florenz 582
521. Venezianiſche Gläſer aus dem XVI. Jahrhundert 583
522. Kännchen im k. k. Muſeum zu Wien 583
523. Sog. Farneſiſches Käſtchen im *Museo Nazionale* in Neapel 584
524. Bilderrahmen aus der Zeit vor 1600 im *Museo Mosca* zu Peſaro nach der Aufnahme von *Giulio Vaccaj* in »*Italia artistica*« (1909) 585
525. Sieneſer Meſſer, zurzeit in der *Fabbrica del Duomo* in Siena 586
526. Spitzenarbeit und Stickerei aus Siena nach einer Abbildung von *Corr. Ricci* aus dem Katalog der Ausſtellung alter Sieneſer Kunſt (1904) 586
527. Spitzenarbeit aus Siena nach einer Abbildung von *Corr. Ricci* in der Ausſtellung alter Sieneſer Kunſt (1904) 587

B. Öffentliche Bauten.

XX. Abſchnitt: a) Schloßbauten.

528. Grundplan des Herzogſchloſſes zu Urbino 589
529. Querſchnitt und Anſicht des Hofes im Schloſſe zu Urbino 589

Abbildung		Seite
530.	Grundriß des Schloſſes in Gubbio	591
531.	Querſchnitt durch das Schloß in Gubbio	591
532.	Grundriß des Schloſſes bei Caprarola	592
533.	Schloß bei Caprarola in der Nähe von Viterbo	593
534.	Umgang im Hofe des Schloſſes bei Caprarola (Obergeſchoß)	594
535.	Thronſaal des *Palazzo Reale* zu Turin	595
536.	*Scalona* im *Palazzo Reale* zu Turin	596
537.	*Castello del Valentino* bei Turin (Anſicht mit dem Ehrenhof)	597
538.	„ „ „ „ „ (Anſicht vom Po aus)	598
539.	Schloß in Stupinigi bei Turin	599
540.	Schloß in Modena	600
541.	Anſicht des Schloſſes der *Este* in Ferrara	601
542.	*Sala dei Marchesi* im *Corte Reale* zu Mantua	602
543.	Teilſtück einer Decke im *Palazzo Imperiale* zu Mantua	603
544.	*Sala del Senato* (auch *Sala dei Pregati* genannt) im Dogenpalaſt zu Venedig	605
545.	Geſamtanſicht des Schloſſes zu Caſerta nach dem Stiche	607
546.	Querſchnitt durch die Schloßkuppel in Caſerta	608
547.	Großes Veſtibül im Schloß zu Caſerta	609
548.	Schloß zu Caſerta: Grundriß des Erdgeſchoſſes	610
549.	„ „ „ : „ „ Hauptgeſchoſſes	610
550.	Vergrößerte Abbildung der Medaille der *Rocca* zu Peſaro	612
551.	Umgang im Hofe des Bergſchloſſes zu Civita Caſtellana	613
552.	Grundplan der Burg in Civita Caſtellana nach *P. Guglielmotti*, *Storia della Marina Pontifica 10 Vol. con Atlante*	614
553.	Grundriß des Kaſtells von Civita vecchia von *Bramante*	614
554.	Anſicht des *Castello di Bracciano* am Braccianer-See von *Orsini*, jetzt der Familie *Odescalchi* gehörig	615
555.	Anſicht des *Castello dei Malatesta* zu Rimini nach der Schaumünze und dem Grundplan bei d'Agincourt a. a. O.	615
556.	Schaubild des *Castello* in Mailand nach *S. Münsters Cosmographia* (Ausgabe 1554)	616
557.	Teilanſicht des *Castello* zu Vigevano bei Mailand mit der *Loggia* des *Bramante*	617
558.	Abbildungen der Fortifikation der Engelsburg in Rom nach Medaillen bei *Borgatti* a. a. O.	618
559.	Baſtionierte Fortifikation der Engelsburg in Rom nach Aufnahmen *Borgatti*'s a. a. O.	618
560.	Grundriß der Engelsburg in Rom nach Aufnahmen *Borgatti*'s a. a. O.	619
561.	Querſchnitt durch die Engelsburg nach Aufnahmen *Borgatti Mariano*'s in Rom a. a. O.	619
562.	Marſtall im *Palazzo Pamfily* in Rom nach *Letarouilly* a. a. O.	620
	b) Theatergebäude.	
563.	Schemata antiker Theatergrundriſſe	623
564.	*Teatro Olimpico* des *Andrea Palladio* zu Vicenza	624
565.	Anſicht des Proſpektes im Teatro Olimpico zu Vicenza nach einer Aufnahme bei *A. Streit* a. a. O.	625
566.	Grundriß des Theaters in Parma	626
567.	Anſicht des Proſzeniums und der Sitzreihen im Farneſiſchen Theater zu Parma nach *J. M. Olberich* bei *A. Streit* a. a. O.	627
568.	Bühne und Zuſchauerraum nach *Serlio*	628
569.	Grundriß des Theaters *La Fenice* in Venedig	629
570.	Konſtruktion der Grundform des Zuſchauerraumes und der Richtungslinien der Logenwände	630
571.	Grundriß des Schloßtheaters in Caſerta	631
572.	Längenſchnitt durch das Schloßtheater in Caſerta	632
573.	Theaterfaſſaden-Entwurf von *Vincenzo Ferrarese*	634
574.	Theaterfaſſade aus dem Jahre 1792 in Venedig	635
575.	Heiligen-Theater von *A. Pozzo* (Gelegenheitsbau in Rom)	636
576.	Aufbau eines Heiligen-Theaters von *A. Pozzo* für Rom ausgeführt	637
577.	Stellung der Kuliſſen nach *A. Pozzo*	638
578. 579.	Naturtheater nach *Dumont*: Geländeſchnitt, Anſicht und Grundriß	639
	c) Univerſitäten, Muſeen und Bibliotheken.	
580.	Univerſitätsgebäude zu Padua	642
581.	Pedellenſtäbe (*Mazze argentee dei Bidelli*) der Univerſität zu Padua	643

Abbildung Seite

582. Anatomiſches Theater in Bologna 644
583. Holzdecke im anatomiſchen Theater der Univerſität zu Bologna 645
584. Grundriß der Hallen der *Uffizien* in Florenz 646
585. Nationalmuſeum in Neapel 647
586. Teilgrundriſſe der Vatikaniſchen Muſeen 648
587. Innere Anſicht des *Braccio nuovo* im Vatikan 649
588. Anſicht des großen Rundſaales der Vatikaniſchen Galerie 650
589. Grundriß der Bibliothek von *S. Marco* in Florenz 651
590. Innere Anſicht der *Biblioteca Malatesta* in Ceſena 652
591. Bücherpulte der *Biblioteca Laurenziana* in Florenz 653
592. Glasmalerei aus dem *Bargello* in Florenz 654
593. Innenanſicht der Vatikaniſchen Bibliothek 654
594. Pulte der Dombibliothek in Siena 655
595. Schränke der Bibliothek zu Madrid 655
596. Innere Anſicht eines Bücherſaales in der Bibliothek zu Parma 656

d) Verwaltungsgebäude, Banken, Geſchäfts- und Warenhäuſer.

597. Geſamtanſicht des *Palazzo de' Banchi* zu Bologna im Jahre 1912 658
598. Faſſade des *Palazzo de' Banchi* in Bologna nach *Vignola*'s Entwurf 659
599. Teilanſicht der ausgeführten Faſſade des *Palazzo de' Banchi* in Bologna 660

e) Rathäuſer. Glocken- und Uhrtürme.

600. Turm des *Palazzo vecchio* in Florenz 662
601. *Palazzo del Pretorio* in Pienza 663
602. Rathaus in Padua. *Palazzo del Consiglio* 664
603. Grundriß des Rathauſes in Brescia 665
604. Einzelheit der Rathausfaſſade in Brescia 666
605. Faſſade des Rathauſes in Brescia 667
606. Grundriß der Baſilika in Vicenza 668
607. Querſchnitt der Baſilika in Vicenza 669
608. Faſſade der Baſilika in Vicenza 670
609. Uhrturm bei der Baſilika in Vicenza 671
610. „ „ „ *Merceria* zu Venedig 672
611. „ zu Bologna 673
612. Der *Campanile* in Venedig und ſeine Fundation vor dem Einſturz 674
613. *Campanile* in Venedig nach dem Einſturz 675
614. Drehbare Figur auf der Spitze des neuen *Campanile* in Venedig 675
615. Neue Fundation und Innenbau des *Campanile* in Venedig 675

f) Spitäler und Armenhäuſer.

616. Anſicht des *Spedale Maggiore* in Mailand nach *Filarete* 677
617. Grundriß „ „ „ „ „ „ „ 677
618. *Spedale S. Spirito* in Rom 678
619. Teilanſicht der Hofarkaden im *Spedale degli Innocenti* in Florenz 679
620. Grundriß des *Spedale degli Innocenti* in Florenz 680
621. Ventilationsanlage und Querſchnitt durch die Krankenſäle im Spital für Unheilbare zu Genua 681
622. Grundriß des *Albergo de' Poveri* in Palermo 682

g) Gefängniſſe.

623. Grundriß des Gefängniſſes in Venedig 683
624. Teilfaſſade des Gefängniſſes in Venedig 684

h) Getreideſpeicher, Börſen, Markthallen und Loggien.

625. Grundriß eines Getreideſpeichers in Genua 685
626. Querſchnitte des Getreideſpeichers in Genua 686
627. Grundriß der Börſe in Genua 686
628. Münzgebäude (*La Zecca*) in Venedig 687
629. Grundriß der Markthalle in Florenz 688

Abbildung Seite

i) Staatliche Werkſtätten, Docks, Magazine, Arſenale, Gaſthöfe und Bäder.

630. Hauptportal am Arſenal zu Venedig 690
631. Vorhalle und Windeturm der *Dogana di Mare* in Venedig 691

k) Öffentliche Brunnen.

632. Brunnen auf dem *St. Peter*'s-Platz in Rom 693
633. Brunnen des *Ammanati* in Florenz 694
634. Fontäne auf dem Kathedralplatz in Meſſina 695
635. „ vor dem Senatorenpalaſt in Palermo 695
636. *Tartarughe*-Brunnen in Rom 696
637. Unterer Teil vom *Bernini*-Brunnen auf *Piazza Navona* in Rom 696
638. *Neptun*-Brunnen in Bologna 697
639. Brunnen im *Palazzo vecchio* zu Florenz 698
640. Brunnenanlage bei der großen Rampe zum Kapitolsaufgang in Rom 699
641. Anſicht der *Fontana Trevi* in Rom 700
642. Grundriß der Anlage der *Acqua Paola* in Rom 701
643. Brunnen von *Vignola* in Viterbo 701
644. „ auf dem Markt und Domplatz zu Trient 702
645. „ mit oben offener Säulenhalle im Hofe des *Penitenziario* zu Viterbo 703

l) Denkmäler.

646. Reiterſtandbild des *Erasmo Gattamelata* in Padua von *Donatello*, 1453 vollendet (nach *Alinari*) 704
647. Reiterſtandbild des *Colleoni* in Venedig von *Verrocchio* (1480—1495) 705
648a. 648b. Poſtament des *Colleoni*-Denkmals 705
649. Schritt und Paßgang des Pferdes 706
650a. Antikes Bronzepferd von der *Markus*-Kirche in Venedig 706
650b. Paßgänger vom Parthenon in Athen 706
651. Reiterſtandbild des *Marc Aurel* in Rom mit Poſtament nach *Michelangelo* 707
652a. Paßgänger 708
652b. Diagonalgänger nach *Lionardo da Vinci* 708
653. Teilanſicht des Denkmals *Victor Emanuel*'s in Rom. Das Pferd als Paßgänger. (Nach: Phot. *Moscioni*) 709
654. Anſicht des Denkmals *Victor Emanuel*'s in Rom 710
655. Grundriß „ „ „ „ „ „ 711
656. Reiterdenkmal des heiligen *Victor* am Turm der Baſilika des Heiligen in Locarno 711
657. Reiterſtandbild des *Barnabò Visconti* von *Bonino* 712
658. Marmorſtandbild des Großherzogs *Ferdinand I.* in Livorno 713
659. Denkmal des *Giovanni delle Bande nere* in Florenz († 1526) 714
660. Denkmal des *Plinius* am Dom in Como 715
661. 662. Der Obelisk vor dem *Lateran* in Rom und die Vorrichtungen zur Zuſammenſetzung von *Dom. Fontana* 715
663. Triumphbogen *Alfonso*'s *I. von Aragonien* in Neapel. (Nach deſſen Wiederherſtellung.) . . . 716
664. Bronzene Unterſätze der Flaggenmaſte vor der *Markus*-Kirche zu Venedig 717

m) Stadttore und Brücken.

665. Stadttor in Perugia 719
666. 667. „ „ Verona 720
668. Stadt- und Feſtungstor in Zara 721
669. Feſtungstor nach *Serlio* 722
670. Stadttor in Palermo 723
671. Stadttor in Geſtalt eines Triumphbogens zu Padua 724
672. Grundriß der Brücke des *Palladio* (Idealentwurf) 725
673. Anſicht einer Brücke mit Verkaufsläden (Idealprojekt *Palladio*'s) 726
674. *Ponte di Rialto* in Venedig 727

Abbildung Seite

n) Friedhöfe.

675. Friedhof *S. Spirito* in Rom 729

Abſchnitt XXI: Städteanlagen, öffentliche Plätze, Anordnung der Straßenzüge.

676. Idealſtadtplan des *Filarete* 731
677. Anſicht des Marktplatzes in Vigevano mit ſeinen Verkaufshallen und dem *Sforza*-Kaſtell . 732
678. Anlage der öffentlichen Gebäude an der *Piazza* in Pienza 733
679. Anſicht des Marktplatzes in Verona an einem Markttag zur Vormittagszeit 734
680. Platzgeſtaltung vor dem *Kapitol* in Rom 734
681. Anſicht der *Piazza* mit Uhrturm in Padua 735
682. Der Hauptplatz der Stadt Udine 736
683. *Campo di S. S. Giovanni e Paolo* mit dem *Colleoni*-Monument in Venedig 737
684. Straßenführung bei der *Rialto*-Brücke in Venedig 738
685. Geſtaltung der *Piazza* und der *Piazzetta* (*di S. Marco*) in Venedig 739
686. Signorenplatz in Vicenza 740
687. Anſicht der *Piazza de'Signori* in Vicenza bei einem Kirchenfeſt 741
688. Anſicht der *Piazza grande* in Trient 741
689. Straßenanlagen in Bologna 742
690. Kaſtellanlage in Udine 743
691. „ in Brescia 743
692. Stadt- und Kaſtellanlage in Mailand 743
693. Straßenanlage bei *Porta del Popolo* in Rom 744
694. „ bei der Engelsbrücke in Rom 745
695. Aus dem Hippodamiſchen Grundplan von Turin, bei einer Durchkreuzung der rechteckigen Häuſerblöcke 746
696. Kaſtell- und Straßenanlage in Novara 746
697. Schmuck und Geſtaltung des Signorenplatzes in Florenz 747
698. „ „ „ „ *Annunziata*-Platzes in Florenz 747
699. Ausgeſtaltung des Platzes vor der *St. Peter*'s-Kirche in Rom 748
700. Geſtaltung der *Piazza Navona* in Rom 749
701. „ „ *Piazza Vittoria* und der *Piazza del Duomo* in Palermo 749
702. Anſicht von Privattürmen im Stadtbild von *San Gimignano* 752

C. Sakralbauten.

XXII. Abſchnitt: Allgemeines.

703. Anſicht der Domkuppel in Florenz, nach dem Fresco in der *Cappella degli Spagnuoli* zu Florenz 758
704. Anſicht der Kirche von *S. Petronio* zu Bologna nach dem Holzmodell in der Sakriſtei daſelbſt 759
705. Faſſade des Domes zu *Città Castellana* 761
706. Grundriß der Kirche von *S. Maria delle Grazie* zu Arezzo 762
707. Anſicht der Kirche *alla Madonna del Pozzo* in Empoli 763
708. Vorhalle der *Sapienza* in Neapel 764
709. Schnitt der Kirche in St.-Denis 765
710. „ „ „ zu Longpont 766
711. „ „ „ *S. Maria Novella* in Florenz 766
712. 713. Beiſpiel einer Hallenkirche (Dom in Pienza) { Querſchnitt . . . . . 767; Grundriß 767
714. Grundriß der Kirche *S. Maria Novella* in Florenz 768
715. „ „ „ *S. Lorenzo* in Florenz 769
716. „ „ „ von *S. Spirito* in Florenz 770
717. „ „ „ *S. Maria della Catena* in Palermo 771
718. „ des Domes in Pavia 772
719. „ der Kirche *della Santa Casa* zu Loreto 773
720. Glockenturm von *S. Spirito* in Rom 774
721. „ des Domes in Ferrara 775
722. „ der Kirche *Madonna dell' Orto* in Venedig 775

Abbildung | Seite

723. Glockenturm des *Leon Battista Alberti* . . . 776
724. „ zu *S. Micheli* bei Verona . . . 776
725. „ der *Madonna di S. Biagio* in Montepulciano . . . 777
726. „ von *S. Spirito* in Florenz . . . 777
727. „ der Kirche *S. Maria del Carmine* in Siena . . . 777
728. „ in Modena (*Torre Ghirlandina*) . . . 778
729. „ der *S. Maria del Carmine* in Neapel . . . 778
730. Turmhelm in Pienza . . . 779
731. Anſicht der Faſſade von *St. Peter* mit den Kuppeln und den Türmen des *Bernini* . . . 780
732. Grundriß von *St. Peter* in Rom . . . 781
733. Vorſchlag *C. Fontana*'s für die Wiederherſtellung der Fundamente der Glockentürme von *St. Peter* in Rom . . . 782
734. Grundriß der Glockentürme des *Bernini* von *St. Peter* in Rom. Nach *C. Fontana* . . . 782
735. Hauptanſicht der Kirche *S. Maria di Carignano* bei Genua . . . 783
736. Grundriß der Kuppel vom *Collegio della Sapienza* in Rom . . . 784
737. „ „ „ von *S. Andrea delle Fratte* in Rom . . . 784
738. Bekrönung des Kuppelbaues der Kirche beim *Collegio della Sapienza* in Rom von *Borromini* 785
739. Krönung der Kuppel von *S. Andrea delle Fratte* in Rom von *Borromini* . . . 786
740. Entwurf des *S. Serlio* für eine Kirchenfaſſade mit zwei Türmen, die mit dem Langhaus durch eine Bogenhalle verbunden ſind . . . 787
741. Grundriß der Anlage mit zwei Türmen der Kirche *S. Agnese* in Rom . . . 788
742. Anſicht der Kirche *S. Agnese* an der *Piazza Navona* in Rom . . . 789
743. Zweitürmige Anlage bei der Eingangsfaſſade der Kirche *S. Trinità de' Monti* in Rom . . . 790
744. *Campanile* des Dorfkirchleins bei Maggia-Aurigeno im Maggiatal unweit Locarno . . . 791
745. „ eines Dorfkirchleins bei Iſola Farnefe . . . 791
746. „ „ Kirchleins bei Ragufa (Dalmatien) . . . 792
747. Anſicht des Kirchleins in Cevio im Maggiatal . . . 792
748. „ der Kirche *S. Antonio* in Locarno . . . 793
749. „ „ „ *S. Francesco* in Locarno . . . 793
750. „ „ dreiſchiffigen Kirche mit gewölbter Vorhalle der *S. Maria del Sasso* bei Locarno 794
751. „ „ Kirche in Cannobio am Lago Maggiore . . . 795
752. Wallfahrtskirchlein bei Campione . . . 795
753. Anſicht der Kirche bei Vico Morcote am Luganer See . . . 796
754. Inneres des Dorfkirchleins bei Maggia-Aurigeno . . . 797
755. Heilige Bezirke, ſog. *Sacri Monti* am Südabhang der Alpen (Varallo, Orta und Varefe) . . 798
756. Anſicht einer Kapelle des heiligen Bezirkes . . . 799
757. Teilanſicht einer Kapelle des heiligen Bezirkes . . . 799
758. Vorderanſicht und Grundriß zu Abb. 756 . . . 800
759. 760. Vierungsturm der *Certosa* bei Pavia und des Domes in Città di Caſtello . . . 801

XXIII. Abſchnitt: Einſchiffige und baſilikale Anlagen, uſw.

761. Einfache Faſſade der Kirche *S. Pietro in Montorio* zu Rom . . . 802
762. „ „ „ „ *S. Agostino* in Rom . . . 803
763. Faſſade der Kirche *S. Andrea* in Mantua . . . 804
764. Grundriß der einſchiffigen Kirche mit Kapellen von *S. Andrea* in Mantua mit gewölbter hoher Vorhalle . . . 804
765. *S. Maria degli Angeli* in Siena . . . 805
766. *S. Felice* in Florenz . . . 805
767. *S. Maria delle Nevi* in Siena . . . 805
768. *S. Caterina* in Siena . . . 805
769. *Cappella del Palazzo Turchi* in Siena . . . 805
770. Giebelfaſſade des Domes zu Pienza . . . 806
771. Vordere Faſſade von *S. Francesco* in Rimini . . . 807
772. *S. Lorenzo* in Florenz . . . 808
773. Ausgleich durch Halbgiebel nach *Palladio* . . . 809
774. „ „ konvexe Voluten in Relief- und Moſaikausführung . . . 810
775. „ der Giebelabſätze durch konkave und konvexe Voluten . . . 810

Abbildung		Seite
776.	Ausgleich der Giebelabſätze durch Koloſſalvoluten bei der Faſſade des »*Gesu*« in Rom	811
777.	„ durch Voluten nach *Serlio*	812
778. 779.	Anſicht } Grundriß } der Gedächtniskapelle *S. Andrea* vor *Porta del Popolo* bei Rom	813
780.	Hauptfaſſade der Kirche der *Certosa* bei Pavia (Ausführung)	814
781.	Perſpektiviſches Bild vom Dom in Sebenico	815
782.	Querſchnitt durch den „ „ „	816
783.	Anſicht der Eingangsfront des Domes in Sebenico	817
784.	Eingangsfaſſade mit Halbrundgiebeln in Ragufa	818
785.	„ „ Rundgiebeln in Lonigo bei Verona	819
786.	Hauptportal der Kirchenfaſſade der *Certosa* bei Pavia	820
787.	Sockelbildung der Faſſade der *Certosa* bei Pavia	821
788.	Teilanſicht des Portals der Kirche *Maria della Quercia* bei Viterbo (Bagnaja)	823
789.	Eingangstür zur Kirche von *S. Marco* in Rom	824
790.	Innenſeite der Eingangstür der Badia bei Fiefole	825
791.	Fenſter am Dom in Sebenico	827
792.	„ der *Colleoni*-Kapelle in Bergamo	828
793. 794.	„ „ Hauptfaſſade an der Kirche der *Certosa* bei Pavia	829 830
795.	Äußere Fenſterumrahmungen in Arezzo, Como und Rom	831
796.	Roſenfenſter am Dom in Lugano	832
797.	Hauptgeſimſe	833
798.	Offener Dachſtuhl von *S. Miniato* bei Florenz	834
799.	„ „ „ *S. Francesco* bei Florenz	835
800.	Schnitt durch den Kapellenkranz von *S. Spirito* in Florenz	836
801.	Zweiter Schnitt durch *S. Lorenzo* mit den Kapellen in Florenz	836
802.	Schnitt durch das Tranſept mit der Vierungskuppel der *S. Lorenzo*-Kirche in Florenz	837
803.	Anſicht des Innenraumes der Kirche von *S. Spirito* in Florenz	838
804.	Längenſchnitt (Teilanſicht) von *S. Andrea* in Mantua	839
805.	Längenſchnitte (Teilanſichten) der Kirchen *S. Giorgio* in Venedig und *S. Domenico* in Bologna	840
806.	Längenſchnitt (Teilanſicht) von *St. Peter* in Rom	841
807.	Stuckdecke der *S. Maria delle Grazie* in Brescia	842
808.	Hochſchiffjoche der Frührenaiſſance (einſchiffig mit Kapellen) in *S. Francesco* bei Florenz und *S. Maurizio* in Mailand	843
809.	Details aus dem Innern der Kirche *S. Giorgio dei Genovesi* in Palermo	844
810.	Teil der Decken- und Wandmalereien in der Sixtiniſchen Kapelle zu Rom	845
811.	Teile der Wandmalereien in der Sixtiniſchen Kapelle zu Rom	846
812.	Anſicht eines Feldes im Chor des Domes zu Como, nach der Ausführung	847
813.	Fußbodenbelag aus bunten Kalkſteinen im Dome zu Siena	848
814.	Frieſſtücke von Bodenbelägen aus dem Dome zu Siena	848
815.	*Oratorio dello Spirito Santo* in Bologna	851
816.	*Oratorio di S. Bernardino* in Perugia	852
817.	Grundriß des Domes in Como	853
818.	Anſicht „ „ „ „	854
819.	Innere Choranſicht des Domes in Como nach dem vorhandenen Holzmodell	855
820.	Anſicht des Kuppeltambours nach dem Holzmodell des Domes in Como	856
821.	Hauptfaſſade der *Certosa* bei Pavia mit Giebelabſchluß	859
822.	Abſchluß des Langhauſes durch die ausgeführte Prunkfaſſade der *Certosa* bei Pavia	860
823.	Anſicht des Giebels der *S. Maria dei Miracoli* in Venedig	861
824.	„ der Giebelfaſſade von *S. Zaccaria* in Venedig	862
825.	Das *Iseum Campense* auf einer Münze des *Vespasianus* nach *H. Dreesel*	863
826.	Anſicht der Ausgleichen nach außen, der Kapellen bei der *Michael*'s-Kirche in München	864
827.	Grundriß der Kirche *S. Ingnazio* in Rom	866
828.	Abbildung der Ausmalung einer Kuppel von Pater *Pozzo*	867
829.	Deckengemälde im Langhaus der Kirche *S. Ignazio* zu Rom von Pater *Pozzo*	868
830.	Abbildungen zu den Rezepten des *Lionardo da Vinci*	869

Abbildung | Seite

XXIV. Abfchnitt: Zentralanlagen und Kuppelkirchen.

831. Entwurf für eine Zentralkirche aus der frühen Renaiffancezeit nach einer Medaille des *Sperandio* . . . 872
832. Querfchnitt der Kirche *S. Maria delle Carceri* in Prato . . . 874
833. Anficht des Entwurfes von *Filarete* für den Dom in Bergamo . . . 875
834. Grundriß der Zentralkirche *Madonna di S. Biagio* in Montepulciano mit zwei ifoliert ftehenden Flankentürmen . . . 876
835. Anordnung der Kuppeltambourfenfter bei *S. Biagio* in Montepulciano . . . 877
836. Querfchnitt durch die Kuppel der *S. Maria* bei Saronno . . . 878
837. „ „ „ „ „ *S. Maria della Croce* bei Crema . . . 878
838. „ „ „ „ „ *Incoronata* in Lodi . . . 878
839. „ „ den Zentralbau der *S. Maria delle Grazie* in Mailand . . . 878
840. Wandgliederung der Sakriftei von *S. Satiro* in Mailand . . . 879
841. Innen-Anficht der Kuppel von *S. Antonio* in Locarno auf Pendentifs in Form eines Klofter-gewölbes ohne Tambour mit Lichtöffnungen in den Kuppelflächen . . . 880
842. Querfchnitt durch die Kuppel von *S. Bernardino* in Verona . . . 881
843. Anficht und Grundriß von *S. Croce* in Riva S. Vitale bei Capolago . . . 882
844 Grundriß der *Madonna della Steccata* in Parma . . . 883
845. Anordnung der Ecksäulen und der Übergänge in der Seitenkapelle von *S. Andrea* in Mantua nach dem Vorbild im *Palazzo del Tè* . . . 884
846. Verfchiedene Ecklöfungen in polygonalen Räumen bei der Gliederung der Wandflächen mittels Säulen und Pilafter . . . 884
847. Anficht des Domes in Pavia nach dem noch vorhandenen Holzmodelle des *Rocchi* . . . 885
848. Anficht von *St. Peter* in Rom von der Ringmauer der Villa *Pamphilj-Doria* aus gefehen . 886
849. Grundriß der *St. Peter*'s-Kirche in Rom nach dem angeblichen Entwurfe von *Bramante* mit wohl zu geringen Mauerftärken . . . 886
850. Grundriß der *St. Peter*'s-Kirche in Rom nach dem Entwurfe von *Michelangelo* . . . 886
851. Anficht der Eingangsfaffade von *St. Peter* in Rom nach der Zeichnung *Carlo Fontana*'s und dem Entwurfe *Maderna*'s . . . 887
852. Vergleichende Querfchnitte von *St. Peter*'s Dom und des Ulmer Münfters, im felben Maß-ftab gezeichnet . . . 888
853. Die Größe des Tabernakels in der *Peter*'s-Kirche zu Rom, im Verhältnis zur Höhe des *Palazzo Farnese* dafelbft . . . 889
854. Die Kathedrale von Bourges mit ihrem Apparat von Streben in der Kuppel von *St. Peter* in Rom . . . 890
855. Mufivifche Kuppeldekoration von *St. Peter* in Rom . . . 891
856. Grundriß der Zentralkirche in Masèr nach *Palladio* . . . 892
857. Anficht und Querfchnitt durch die Kuppel der kleinen Kirche in Masèr . . . 893
858. Perfpektivifche Anficht der *Superga* bei Turin . . . 894
859. Grundriß der *Superga* bei Turin . . . 895
860. Querfchnitt, Grundplan und Einzelheiten der Kuppel der *Superga*, dazu vergleichende Quer-fchnitte des *Val de Grâce* und des Invalidendomes in Paris . . . 896
861. Aus Holz konftruierte Schutzkuppeln der *Markus*-Kirche, der *Maria dei Miracoli* in Venedig und der Mofchee zu Ispahan . . . 897
862. Querfchnitt durch die Kuppel des Invalidendomes in Paris und der Kirche *S. Agostino* zu Piacenza als Vergleich minimaler und maximaler Aufwendungen von Holz bei Kuppel-konftruktionen . . . 898
863. Grundriffe und Querfchnitte der *S. Maria della Salute* in Venedig unter Angabe der ftei-nernen Raum- und hölzernen Schutzkuppel . . . 899
864. Äußere Anficht der Kuppelkirche von *Maria della Salute* in Venedig . . . 900
865. Querfchnitt durch den Kuppelraum vor dem *Mihrab* der Mofchee zu Cordova . . . 901
866. Grundriß der *Laurentius*-Kapelle in Turin nach *Guarino Guarini* . . . 902
867. Querfchnitt durch die *Laurentius*-Kapelle in Turin von *G. Guarini* a. a. O. . . . 903
868. Anordnung und Ausführung der Kuppel der *Laurentius*-Kapelle in Turin von unten gefehen 904
869. 870. Querfchnitt durch die projektierte Kirche des *G. Guarini* für Vicenza und Teil-Längenfchnitt durch deffen *Marien*-Kirche für Liffabon . . . 905
871. Äußere Anficht eines Kuppelaufbaues auf einem von Säulen umgebenen Tambour nach dem Entwurfe von *G. Guarini* . . . 906

Abbildung Seite

872. Querſchnitt durch das *Pantheon* in Paris (nach *Soufflot*) 907
873. „ „ „ *Battistero* in Piſa 908
874. Dreifache Kuppel der *Paul*'s-Kirche in London 909
875. Beiſpiel einer mittelalterlichen koniſchen Kuppelform und die Vorſtufen von Doppelkuppeln in Florenz und Cremona 910
876. Schnitt durch die Vierungskuppel von *S. Gaudenzio* in Novara 911
877. Entwurf zu einer Kuppelkirche von unbekanntem Meiſter als Schlußbild und letzte Blüte des kirchlichen Kuppelbaues kleineren Stils 912

XXV. Abſchnitt: Kirchliche Einrichtungsgegenſtände und Kirchenmobiliar.

878. Weihwaſſerbecken in *S. Maria Novella* zu Florenz 913
879. „ und Ciborium in *Fontegiusta* zu Siena 914
880. „ in *S. Trinità* zu Florenz 914
881. „ aus Marmor im Dom zu Siena 915
882. Zweites Weihwaſſerbecken aus Marmor im Dom zu Siena 916
883. Weihwaſſerbecken im Dom zu Palermo 917
884. Sakriſteibrunnen bei der *Santa Casa* in Loreto 918
885. „ in *S. Maria Novella* zu Florenz 919
886. Taufſtein in Todi 920
887. „ in der *Markus*-Kirche zu Venedig 921
888. Taufbecken und Taufkapelle im Dom zu Como von *Leonardo da Carona* 922
889. Taufſtein im Dom zu Siena (Unterkirche) 923
890. Bronzener Taufbrunnen in der Wallfahrtskirche zu Loreto 924
891. Tabernakel in der Kathedrale zu Lugano 925
892. Lefekanzel im Refektorium der *Badia* bei Fieſole 926
893. Marmorkanzel in *S. Croce* zu Florenz 927
894. Kanzel aus weißem Marmor im Dom zu Prato 928
895. Außenkanzel (*Pergamo*) des Domes in Prato 929
896. Ciborium im Dom zu Siena 930
897. Wandaltar aus Marmor in *Fontegiusta* zu Siena 931
898. „ in *S. Cita* zu Palermo 932
899. Hauptaltar der *Certosa* bei Pavia 933
900. Silberner Altarleuchter aus Florenz 934
901. Leuchter aus *S. Maria della Salute* in Venedig 935
902/4. Bronzeleuchter im *Bargello*-Muſeum zu Florenz 936
905. Bronzekandelaber im *Santo* zu Padua 937
906. Hölzerner Oſterkerzenleuchter in *S. Maria in Organo* zu Verona 938
907. Oberteil des Oſterkerzenleuchters aus *S. Maria in Organo* zu Verona 939
908. Bronzelampe aus dem Dome zu Piſa 940
909. Reliquienbehälter in Perugia 941
910. Seitenlehne vom Stuhlwerk im Dom zu Piſa 942
911. Einzelheiten von Geſtühlen und Gefäßen aus Prato und Florenz 943
912. Lehne vom Stuhlwerk der *Badia* in Florenz 944
913. „ „ „ von *S. Maria in Organo* zu Verona 945
914. Aus Holz geſchnitztes Lefepult im Dome zu Piſa 946
915. „ „ geſchnitzter Biſchofsſtuhl im Dome zu Piſa 947
916. Orgelbalkon in der *S. S. Annunziata* zu Florenz 948
917. „ „ *S. Maddalena de' Pazzi* zu Florenz 949
918. Orgelproſpekt der Spitalkirche *della Scala* in Siena 950
919. „ in Vallerano 951
920. Chor-, Altar- und Kapellenſchranken (Altar aus *Maria dei Miracoli* in Venedig) 952
921. Kapellenſchranke aus Marmor in *S. Maria sopra Minerva* zu Rom 953
922. Mittlere Bronzetür des Domes in Piſa (Schule des *Giovanni da Bologna*) 954
923. Detail der mittleren Bronzetür vom Dom in Piſa 955
924. Teilanſicht des Abſchluſſes bei der *Cappella del Sacro Cingolo* im Dom zu Prato 956
925. Gerätſchaften zur heiligen Abendmahlfeier 957
926. Meßgewand 958
927. Außenſeite der *Santa Casa* in Loreto 959

Abbildung Seite

928. *S. Vitale* in Ravenna . . . 960
929. *S. Lorenzo in Vineis* in Orvieto . . . 961
930. *S. Maria della Consolazione* in Todi . . . 961
931. *S. Giovanni Evangelista* in Orvieto . . . 961
932. *S. Annunziata* in Foligno . . . 961
933. *Madonna della Reggia* in Fratta . . . 961
934. *Chiesa Tonda* in Spello . . . 961
935. *S. Giuseppe* in Siena . . . 961
936. *S. Teresa* in Florenz . . . 961
937. *Madonna delle Carceri* in Camerino . . . 961
938. „ *Maria delle Carceri* in Prato . . . 962
939. *S. Maria degli Angeli* in Florenz . . . 962
940. „ „ *di Belvedere* in Citta di Caſtello . . . 962
941. *Chiesa della Madonna* in Macereto . . . 962
942. *La Cappella Emiliana nell'Isola di S. Michele di Murano* . . . 963

XXVI. Abſchnitt: Grabmäler innerhalb der Kirchen, Epitaphien, Kenotaphien.

943. Grabmal des *Acciajuoli* in der *Certosa* bei Florenz . . . 965
944. „ „ *Giovanni de' Medici* in *S. Lorenzo* zu Florenz . . . 966
945. „ „ *Angelo Marzi* in der *Annunziata* zu Florenz . . . 967
946. „ „ *Paolo Giovio* in *S. Lorenzo* zu Florenz . . . 968
947. „ „ *Benozzo Federighi* in *S. Francesco di Paola* in Florenz . . . 969
948. Biſchofsgrabmal im Dom zu Fieſole . . . 970
949. Grabmal des Papſtes *Johann XXIII.* im *Battistero* zu Florenz . . . 971
950. „ „ Kardinals von Portugal in *S. Miniato* bei Florenz . . . 972
951. „ „ *Marchese Ugo* in der *Badia* zu Florenz . . . 973
952. „ der Brüder *Bonsi* in *S. Gregorio* zu Rom . . . 974
953. *Tumba* des *Visconti* in der *Certosa* bei Pavia . . . 975
954. Grabmahl des *Pietro Strozzi* in *S. Andrea* zu Mantua . . . 976
955. „ des *Lorenzo de Medici* in *S. Lorenzo* zu Florenz von *Michelangelo* . . . 977
956. „ „ *Giuliano de Medici* in *S. Lorenzo* zu Florenz von *Michelangelo* . . . 978
957. Große Glocke der *Peter*'s-Kirche in Rom . . . 980

XXVII. Abſchnitt: Kloſter- und Bruderſchaftsgebäude.

958. Grundplan der *Certosa* bei Florenz . . . 982
959. „ „ „ „ Pavia . . . 983
960. Benediktinerkloſter in Catania (Sizilien) . . . 985
961. Brüderſchaftsgebäude *S. Rocco* in Venedig . . . 986
962. Anſicht von Florenz . . . 987
963. Schlußvignette . . . 988

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 00987 0292